SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES

"Material for vocal and instrumental Study—from the very easiest to the most difficult."

Volume 209

METHOD FOR THE HARP

by

LUCILE LAWRENCE

and

CARLOS SALZEDO

(In English and French)

Price, $3.00, net
(In U. S. A.)

G. SCHIRMER, INC., NEW YORK

SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES
VOLUME 209

METHOD FOR THE HARP

FUNDAMENTAL EXERCISES WITH ILLUSTRATIONS AND TECHNICAL EXPLANATIONS

(as an Introduction and Complement to Carlos Salzedo's "Modern Study of the Harp")

by

Lucile Lawrence

and

MÉTHODE POUR LA HARPE

EXERCICES FONDAMENTAUX AVEC ILLUSTRATIONS ET EXPLICATIONS TECHNIQUES

(servant d'introduction et de complément à "L'Etude Moderne de la Harpe" de Carlos Salzedo)

par

Carlos Salzedo

FIFTEEN PRELUDES FOR BEGINNERS

by

Carlos Salzedo

QUINZE PRÉLUDES POUR COMMENÇANTS

par

Carlos Salzedo

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK

Copyright, 1929, by G. Schirmer, Inc.

33938

Printed in the U. S. A.

NOTE

Preludes I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, have no title.

Prelude XII: *Fanfare*

Prelude XIII: *Cortège*

Prelude XIV: *La Désirade*

Prelude XV: *Chanson dans la nuit*

NOTE

Les Préludes I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, n'ont pas de titre.

Prélude XII: *Fanfare*

Prélude XIII: *Cortège*

Prélude XIV: *La Désirade*

Prélude XV: *Chanson dans la nuit*

33938

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION 1

FUNDAMENTAL EXERCISES AND TECHNICAL EXPLANATIONS. 2

ANALYSIS OF THE POSITION 2
- Attitude
- Finger-Nails
- Hands
- Fingers
- 5th Finger
- Thumbs
- Hands on Strings
- Wrists
- Elbow
- Right Arm
- Left Arm
- Shoulders
- Finger Action
- Thumb Action
- Muscular Action

PREPARING—PLACING 11

BUZZING 17

CHORDS. 17

INSTRUMENTAL ESTHETICS—GESTURES . . . 17

ANGLE OF THE HAND 20

SLIDING ALONG THE STRINGS 20

SCALES AND ARPEGGIOS 21

TONE-PRODUCTION—SONORITY 24

FATIGUE. 24

PEDALS 24

PEDAL DIAGRAM 25

MUFFLING—ARREST OF VIBRATION . . . 26

HARMONICS 26

BLISTERS. 29

CALLOUSES 30

COMBINED RHYTHMS 30

METRONOME 31

STRINGING THE HARP 32

PATCHING STRINGS 39

TUNING. 42

NEW EFFECTS 43

FIFTEEN PRELUDES FOR BEGINNERS . . 46

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

EXERCICES FONDAMENTAUX ET EXPLICATIONS TECHNIQUES 2

ANALYSE DE LA POSITION 2
- L'attitude
- Les ongles
- Les mains
- Les doigts
- Le 5me doigt
- Les pouces
- Les mains sur les cordes
- Les poignets
- Le coude
- Le bras droit
- Le bras gauche
- Les épaules
- L'action des doigts
- L'action du pouce
- L'action des muscles

PRÉPARATION—PLACÉS 11

FRISEMENTS 17

ACCORDS 17

ESTHÉTIQUE INSTRUMENTALE—GESTES . . 17

L'ANGLE DE LA MAIN 20

GLISSÉS LE LONG DES CORDES 20

GAMMES ET ARPÈGES 21

SONORITÉ 24

FATIGUE. 24

PÉDALES 24

DIAGRAMME DES PÉDALES 25

ETOUFFÉS—ARRÊT DES VIBRATIONS . . . 26

SONS HARMONIQUES 26

AMPOULES 29

DURILLONS 30

RYTHMES COMBINÉS 30

MÉTRONOME 31

MONTAGE DES CORDES 32

RACCOMMODAGE DES CORDES 39

ACCORDAGE 42

NOUVEAUX EFFETS 43

QUINZE PRÉLUDES POUR COMMENÇANTS. 46

The Salzedo Model

1928

Visualized by Carlos Salzedo. Designed by Witold Gordon. Executed by Lyon & Healy.

INTRODUCTION

What differentiates the harp from any other musical instrument is the fact that it is orchestral in its tonal range.

Mechanical improvements in the various musical instruments have always had a most important influence on composition. At the beginning of the XXth century, the harp was still in its infancy; it had practically no literature of musical worth. To-day, the harp possesses a rich literature written by the leading composers of our times. This literature naturally addresses itself to experienced harpists, and a series of short pieces leading to the advanced literature of the harp—dealing with the thirty-seven tone colors and effects—was needed. This need is supplied by the following Preludes.

PURPOSE

These Preludes address themselves to two types of individuals: the beginner who wants to become a professional harpist and the musician who desires to become acquainted with the resources of the contemporary harp.

It is to be hoped that every composer, conductor and musicologist will become thoroughly familiar with these Preludes, not by studying them in a visual manner, but by actually playing them on the harp. They will then realize that the so-called "limitations" of the harp result from a lack of information, and that *no other musical instrument*, except the pipe organ, *offers such a wealth and variety of musical color and effect.*

PREPARATION

Since these Preludes are for beginners, a few preliminary exercises are necessary in order to acquire an elementary technical knowledge of the instrument.

In most books of exercises and studies—for harp as well as for piano—a technical preference is always given to the right hand, the result of which is obviously wrong. In these Preludes, both hands are developed to the same degree of efficiency.

TEACHERS' RESPONSIBILITY

The Preludes may at first appear difficult to the student. In order to obviate any apprehension he may have, it is necessary that the teacher learn these Preludes thoroughly, strictly observing the metronomic tempi and shadings. If the teacher plays them for the student, the latter's dread of their difficulty will be eliminated.

FINGERING

The student must observe all fingerings and strictly adhere to them. Teachers should be most exacting with regard to this point. The theory that "the instrumentalist should select the fingering most adaptable to his hands" is erroneous, especially as regards the harp.

A logically planned fingering has generally two purposes: first, to indicate the fingering proper; second, to give the hand the desired angle at which a concentrated quality of tone can be freely produced or to obtain an especially required effect.

INTRODUCTION

Ce qui différencie la harpe de tout autre instrument, c'est son caractère orchestral.

Les progrés mécaniques dont ont bénéficié les divers instruments, ont eu, de tout temps, une influence considérable sur la composition. Au début du XXme siècle, la harpe était à l'état d'enfance; sa littérature était à peu près nulle. Aujourd'hui, la harpe possède une littérature du plus haut intérêt, dû aux compositeurs les plus importants de notre époque. Cette littérature, naturellement, s'adresse aux harpistes accomplis. Une série d'études conduisant progressivement le commençant vers la littérature avancée de la harpe—et traitant des trente-sept effets sonores de cet instrument—était nécessaire. Cette lacune se trouve aujourd'hui comblée par les préludes qui suivent.

OBJET

Ces préludes s'adressent à deux catégories de personnes: le commençant, qui veut travailler en vue de devenir harpiste de profession; le musicien, qui désire connaître les ressources de la harpe contemporaine.

Il est à souhaîter que tous les compositeurs, chefs d'orchestre et musicographes prennent connaissance de ces préludes, non pas en les travaillant visuellement, mais en les jouant eux-mêmes à la harpe. Ils pourront ainsi se rendre compte que les préjugés existant à l'égard de la harpe ne sont uniquement basés que sur un manque de connaissance. Ils se rendront compte également *qu'aucun instrument*, à part l'orgue, *ne possède une telle richesse sonore.*

PRÉPARATION

Ces préludes étant écrits pour les commençants, quelques exercices préliminaires sont nécessaires avant de les aborder.

Dans la plupart des recueils d'exercices et d'études —pour la harpe aussi bien que pour le piano—une priorité technique est toujours accordée à la main droite, d'où, comme résultat, l'inégalité du jeu des deux mains. Dans ces préludes, la technique des deux mains est developpée au même degré.

RESPONSABILITÉ DES PROFESSEURS

Il est nécessaire que les professeurs apprennent eux-mêmes ces préludes, respectant exactement les mouvements métronomiques et les nuances indiqués. En les jouant aux élèves, ils dissiperont ainsi la crainte que leur difficulté pourrait inspirer à ces derniers.

DOIGTÉ

L'élève devra respecter les doigtés indiqués et ne jamais les changer. Les professeurs devront être sévères à ce sujet. La théorie que « l'instrumentiste doit adopter le doigté lui convenant le mieux », est érronée, spécialement en ce qui concerne la harpe.

Un doigté contient généralement deux buts en soi: premièrement, il indique le doigté même; secondement, il donne à la main l'angle voulu pour émettre librement une sonorité concentrée ou pour obtenir un effet spécial.

PEDALS—MODULATION

The manner of producing chromaticism (pedals) is one of the principal assets of the harp. In these Preludes, the pedals have been used extensively to avoid harmonic monotony as well as to give beginners the opportunity of becoming acquainted *at once* with the use of the pedals. Each Prelude has been purposely written in a different key in order that the beginner may become familiar with the manner of key formation on the harp. By means of the pedals, the harp can be played in fifteen different keys—one natural, seven with sharps, seven with flats.

The major and minor keys are here used in a *natural sense*, not in the old-fashioned way of relativity, which is "relative" but with the key signature and not with the key itself.

TEMPO

The metronomic indications may be dispensed with at first, but should be strictly observed as soon as the student has mastered each Prelude.

These Preludes are intended for beginners. In the event that they are played in concert, the metronomic tempi must be all the more strictly observed. Players must refrain from adding *retards*.

* *
*

FUNDAMENTAL EXERCISES AND TECHNICAL EXPLANATIONS

For Tuning the Harp, see page 42

It is of primary importance that the student acquire, and maintain, a correct position of the body, head, arms, wrists, hands and feet. (Esthetically and practically considered, the use of the *new harp bench* is preferable to any kind of piano-stool or chair.)

The position at the harp may disconcert the beginner; it may seem awkward, merely because it is *new*. The necessary muscular freedom will be acquired only by observing a correct position at all times. The student must be impressed with this fact.

ANALYSIS OF THE POSITION

Attitude Sit erect, with the body neither too tense nor too relaxed. Extreme states of tenseness or relaxation are equally detrimental to a good position. Sit neither on the edge of the bench nor too far back. To sit too far back prevents moving the pedals with freedom, and to sit on the edge of the bench is ugly.

The harp must rest on the right shoulder (as near the neck of the player as possible) and on the inner side of both knees.

PÉDALES—MODULATIONS

Une des caractéristiques et un des principaux avantages de la harpe, est la manière de faire les chromatismes (pédales). Dans ces préludes, les pédales sont employées, tant pour éviter une monotonie harmonique que pour donner à l'élève l'occasion de s'accoutumer dès le début à leur usage. Chaque prélude est écrit dans un ton différent, afin que l'élève se familiarise avec la façon de former les tons sur la harpe. La harpe, de par ses pédales, peut être jouée en quinze tons différents: un naturel, sept avec dièses, sept avec bémols.

Les tons majeurs et les tons mineurs sont ici employés d'après leur *sens naturel*, et pas dans la manière traditionelle de relativité, laquelle n'est « relative » qu'avec l'armature et non pas avec la tonalité.

MOUVEMENTS

Au début, il ne sera pas obligatoire de tenir compte des mouvements métronomiques, mais l'élève devra strictement les observer dès qu'il aura acquis une connaissance suffisante de chaque prélude.

Ces préludes sont écrits à l'usage des commençants. Au cas, toutefois, où ils seraient publiquement joués, les mouvements métronomiques devront être d'autant plus strictement observés. On devra particulièrement s'abstenir d'ajouter des *ralentis*.

* *
*

EXERCICES FONDAMENTAUX ET EXPLICATIONS TECHNIQUES

Pour l'accordage de la Harpe, voir page 42

Il est de la plus haute importance que l'élève acquière, et maintienne, une position correcte du buste, de la tête, des bras, des poignets, des mains et des pieds. (Au point de vue esthétique et pratique, l'usage du *nouveau banc de harpe* est préférable à n'importe quel autre genre de chaise ou de tabouret.)

Au début, la position à la harpe pourra quelque peu déconcerter l'élève, lui sembler gauche, peu naturelle: ceci, uniquement parce que *nouvelle*. Il est de toute importance toutefois de bien comprendre que ce n'est que par une position toujours absolument correcte que l'indépendance et la liberté nécessaires des muscles sont acquises.

ANALYSE DE LA POSITION

L'attitude S'asseoir droit, le corps ni trop tendu, ni trop relâché: une tension ou un relâchement exagérés étant également préjudiciables à une bonne position. On ne doit s'asseoir ni trop au bord du banc, ni trop en plein: s'asseoir trop en plein amoindrit la liberté nécessaire des jambes pour l'action des pédales, et s'asseoir trop au bord du banc est laid à voir.

La harpe doit reposer sur l'épaule droite (aussi près du cou de l'exécutant que possible) et sur la partie interne des genoux.

Never sit low! To sit low puts the harp at an ugly angle and gives the player the appearance of being overpowered by his instrument. **Do not sit high!** To sit high makes the player appear clumsy. To sit high or low might also prevent the player from playing in the middle of the strings, where the best tone is obtained.

The correct height at which to sit will be determined in the following manner. Put the harp on the shoulder and on the knees, as indicated in the preceding paragraph; place both hands toward the middle of the strings, in the middle register of the instrument. The height will be correct if the player feels at ease in maintaining both hands in the position described in the following paragraphs and in keeping *both wrists curved in* (without touching the sounding-board) and *both forearms absolutely horizontal*—shoulders down.

The head should lean neither to the left nor rest on the harp.

The feet, when not on the pedals, should rest flat on the floor. They should never be crossed nor put under the bench; such a position is not only inesthetic but deprives the player of muscular freedom and balance.

Ne jamais s'asseoir bas: s'asseoir bas donne à la harpe un angle laid et à l'instrumentiste l'apparence d'être écrasé par son instrument. **Ne pas s'asseoir haut:** s'asseoir haut donne à l'instrumentiste un aspect de gaucherie. En outre, s'asseoir haut ou bas pourrait empêcher l'instrumentiste de jouer dans le milieu de cordes, où s'obtient la sonorité la meilleure.

La hauteur correcte à laquelle on doit s'asseoir, se détermine de la manière suivante. Placer la harpe sur l'épaule et sur les genoux, comme il est indiqué dans les paragraphes précédents; placer les deux mains vers le milieu des cordes, dans le registre médium de l'instrument. La hauteur est correcte si l'instrumentiste se sent à l'aise en maintenant les deux mains dans la position décrite dans les paragraphes qui suivent et en gardant *les deux poignets creusés* (les mains tournées en dehors), sans toucher la table d'harmonie, et *les deux avant-bras absolument horizontaux*—les épaules basses.

On ne doit ni incliner **la tête** à gauche, ni la pencher à droite sur la harpe.

Les pieds, lorsqu'ils ne sont pas sur les pédales, doivent être tenus à plat sur le sol. On ne doit jamais les croiser ni les mettre sous le banc, ceci non seulement parce que c'est inesthétique, mais aussi parce qu'une telle position prive l'exécutant de sa liberté musculaire et de son équilibre.

Finger-Nails Nails should be very short in order to facilitate the growth of the finger-tips, without which growth no good tone can be produced. When playing the Plectric or "Brassy" Sounds, the nails must be particularly short, otherwise they will break.

Les ongles Les ongles doivent être toujours très courts, afin de faciliter la croissance du bout des doigts, laquelle est indispensable pour acquérir et maintenir une belle sonorité. Pour jouer les sons plectriques ou « cuivrés », les ongles doivent être spécialement très courts, sans quoi ils se cassent.

Hands Curve the hand—maintaining a hollow in the palm.

Les mains Tenir la main recoquillée. Maintenir un creux dans la main.

Fingers Hold the fingers down; all knuckles curved out (maintaining a hollow in the palm). *One must play with the finger-tips*, without using too much flesh; in this way the knuckles will automatically curve out.

Occasionally, as in big stretches, the knuckles will have to be flat or curved in, so that the player may reach the strings with ease.

Les doigts Tenir les doigts bas, la jointure de la phalangine et de la phalangette en dehors (en maintenant un creux dans la main). *Jouer avec le bout des doigts*, sans employer trop de chair; de cette manière, les jointures se trouveront automatiquement tournées en dehors.

Occasionnellement—par exemple, dans les écarts—on pourra tenir la jointure de la phalangine et de la phalangette à plat, ou même recourbée en dedans, afin d'atteindre les cordes aisément.

The fingers should rest very lightly on the strings, without tension—*the strings should not serve as supports for the fingers.*

5th Finger On the harp, the 5th finger is not used.

Beginners need not pay particular attention to the little finger other than to let it follow the 4th finger naturally in and out of the palm. After the first months of study, the student should become accustomed to holding the little finger away from the other fingers—extending it gracefully. This position of the little finger will give the hand a better attitude; moreover it will determine *the proper space between each finger.* The student must avoid making this change too soon, for if he does it is liable to cause stiffness.

Tenir les doigts sur les cordes, légèrement, et sans aucune tension: *les cordes ne devant pas servir de support pour les doigts.*

Le 5me doigt A la harpe, le 5me doigt n'est pas employé.

Les commençants ne doivent pas se préoccuper du petit doigt autrement que pour le laisser suivre d'une manière naturelle le 4me doigt en dedans et en dehors de la main. Après les premiers mois d'étude, l'élève devra s'accoutumer à tenir le petit doigt séparé des autres doigts—le tenant gracieusement tourné en dehors. Cette position du petit doigt donnera à la main une meilleure attitude; de plus, cette position déterminera *l'écart nécessaire entre chaque doigt.* L'élève devra prendre garde de ne pas faire ce changement trop tôt, autrement la raideur pourrait en résulter.

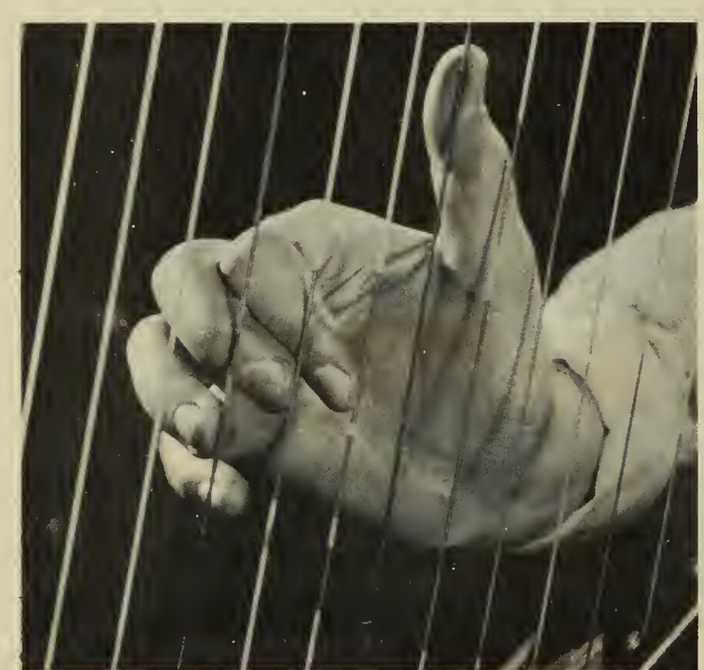


Figure 1

Observe particularly **the wrinkles** in the space between the thumb and the 2nd finger. These wrinkles are the precise indication that the hand is held in the correct position.

Observer spécialement **les rides** formées entre le pouce et le second doigt. Ces rides sont l'indication précise que la main se trouve dans une position correcte.

Figure 2

Observe particularly **the space** between the thumb and the 2nd finger; also the height of the thumb.

Observer spécialement **l'écart** entre le pouce et le 2me doigt, ainsi que la hauteur du pouce.

Thumbs Hold the thumbs upright. They must not be bent backward; the thumbs should be almost vertical, slightly inclined toward the fingers. There must be a **big space** between the thumb and the 2nd finger to provide for a complete action of the thumb. *The thumb should be played on the outer edge*—its action controlled by the lower joint. In big stretches, it is not necessary to play with the thumb up. The space between the thumb and the

Les pouces Tenir les pouces hauts. Les pouces ne doivent jamais être recourbés en arrière; ils doivent être presque verticaux, légèrement inclinés vers les doigts. On devra maintenir un **écart** entre le pouce et le 2me doigt afin de permettre au pouce son maximum d'action. *On doit jouer le pouce avec le bord extérieur,* et non pas avec le gras du pouce. L'action du pouce doit être contrôlée par la grosse jointure (celle du bas). Dans les accords en forma-

2nd finger is the main concern of the player—this space is formed by stretching the hand.

Bad thumb tone—frequent, even among experienced harpists—results from using too much flesh in playing, instead of using the outer edge of the thumb. Bad thumb tone also results from holding the thumb inclined back, instead of slightly bent forward.

To remedy **double-jointed thumbs,** students need not resort to any special exercise. Since the action of the thumb is entirely controlled by the lower joint, that joint—even if normal—always needs to be strengthened. Hence, it is but a matter of strengthening that joint. Until the defective joint is adjusted, students must observe the following rule: *not to play very loud and to pay constant attention to prevent that joint from giving way.* This treatment, because of its simplicity, may seem inadequate, but the result is infallible.

tions espacées, il n'est pas nécessaire de jouer avec le pouce haut. L'écart du pouce et du 2me doigt est la seule chose à laquelle on devra veiller; cet écart, d'ailleurs, se trouve automatiquement formé du fait même que la main s'étire.

La mauvaise sonorité du pouce—fréquente, même chez les harpistes accomplis—provient de ce que l'on joue trop avec le gras du pouce, au lieu du bord extérieur. La mauvaise sonorité du pouce provient aussi de ce que l'on tient le pouce recourbé en arrière, au lieu d'incliné légèrement en avant.

Les élèves dont les **pouces** sont **disloqués** n'ont pas besoin de recourir à des exercices spéciaux pour remédier à cette défectuosité. Attendu que l'action du pouce est entièrement controlée par la jointure de la grosse phalange, cette jointure—même lorsqu'elle est normale—a toujours besoin d'être renforcée. Il n'est donc question que de fortifier cette jointure. Jusqu'à ce que la jointure défectueuse soit ajustée, les élèves devront observer la règle suivante: *ne pas jouer trop fort et veiller constamment à ce que cette phalange ne cède pas.* Ce remède, de par sa simplicité, peut sembler anodin, mais le résultat en est infaillible.

Hands on Strings Both hands should be at almost the same level on the strings; the left thumb a little lower than the right thumb, but *always higher* than the fingers of the right hand.

Les mains sur les cordes On doit tenir les deux mains sur les cordes presque au même niveau; le pouce gauche un peu plus bas que le pouce droit, mais *toujours plus haut* que les doigts de la main droite.

Figure 3

Play in the middle of the strings where the best tone is to be obtained, that is, the fingers a little below the middle of the strings, the thumb a little above the middle of the strings. The sonorous length of the string changes according to whether it is *flat*, *naturaled* or *sharped*. Hence it follows that the middle of the string also changes. In order to keep in the middle of the strings, it is therefore necessary to play a little lower on the strings when playing *sharps*, and a little higher on the strings when playing *flats*.

Jouer dans le milieu des cordes, où s'obtient la sonorité la meilleure, c'est-à-dire: les doigts un peu au-dessous du milieu des cordes, le pouce un peu au-dessus du milieu des cordes. La longueur sonore des cordes change suivant que la corde est au *bémol*, ou *bécarrisée*, ou *diésée*. Il en résulte que le milieu de la corde, également, change. Afin de rester toujours dans le milieu des cordes, il est donc nécessaire de jouer un peu plus bas dans les cordes lorsqu'on joue dans les tons *diésés*, et un peu plus haut dans les cordes lorsqu'on joue dans les tons *bémolisés*.

Wrists Both wrists should always be curved *in*. In general, the wrists (right as well as left) should not rest on the sounding-board. The right wrist may occasionally *touch* the sounding-board when playing in the upper register, but in no case should it *press* upon the sounding-board. (Effects produced by playing near the sounding-board, such as Guitaric Sounds, necessitate resting both wrists on the sounding-board.)

Les poignets Les deux poignets doivent toujours être *creusés* (les mains tournées en dehors). En général, les poignets (le droit aussi bien que le gauche) ne doivent pas se poser sur la table d'harmonie. Lorsqu' on joue dans le registre élevé, le poignet droit peut occasionnellement *toucher* la table d'harmonie, mais en aucun cas il ne doit s'y *appuyer* —excepté pour exécuter des effets que l'on obtient en jouant près de la table (tels les sons guitariques), lesquels exigent l'appui des poignets sur la table d'harmonie.

Right Arm The right forearm (from wrist to elbow) must be *absolutely horizontal*. There are exceptions to this rule, but they do not concern beginners.

Le bras droit L'avant-bras droit (du creux du poignet au coude) doit être *absolument horizontal*. Il y a des exceptions à cette règle, mais ces exceptions ne concernent pas les commençants.

Left Arm The left forearm should be *absolutely horizontal* when playing in the middle and low registers. When playing in the upper register, the elbow should be a little lower; this permits of a free execution; it also prevents raising the shoulder.

Le bras gauche L'avant-bras gauche doit être *absolument horizontal* lorsque l'on joue dans le registre grave et dans le médium. Lorsque l'on passe dans le registre élevé, le coude doit être un peu plus bas; cette légère modification donnera de l'aisance dans l'exécution, empêchant, en plus, de lever l'épaule.

Elbow The word "elbow" or the phrase "elbow up" is constantly used in teaching the harp. It means to hold the forearm in an absolutely horizontal position. The principal reasons for holding the forearm horizontal are: (1) to give the hand freedom and lightness, and thus obtain maximum suppleness and agility; (2) to develop the muscles of the upper arm.

Le coude L'expression « le coude » est constamment employée dans l'enseignement de la harpe. Cette expression signifie que l'avant-bras doit être tenu dans une position absolument horizontale. Les raisons principales pour tenir l'avant-bras horizontal sont: (1) pour donner à la main l'indépendance et la légèreté voulues, et lui permettre ainsi le maximum de souplesse et d'agilité; (2) pour développer les muscles de l'arrière-bras.

Shoulders Refrain from raising the shoulders, especially when playing in the upper register.

Les épaules On doit se garder de lever les épaules, spécialement en jouant dans le registre élevé.

Finger Action After playing, the fingers (individually or collectively) should instantly touch the palm of the hand (reaching over

L'action des doigts Après avoir joué, les doigts (individuellement ou collectivement) doivent instantanément se replier dans la main,

the palm as far as possible), as shown in Figure 4.

aussi loin que possible (au delà du creux de la main), ainsi que démontré dans la figure 4.

Figure 4

Thumb Action After playing, the thumb should instantly be bent *entirely* over the second knuckle of the 2nd finger, as shown in Figure 5 (bending it over the knuckle *as far as possible*); this will prevent tension and develop a supple thumb tone. Always bring the thumb *down* to the fingers and not the fingers *up* to the thumb.

L'action du pouce Après avoir joué, le pouce doit instantanément se plier *entièrement* au-dessus du 2me doigt, sur la jointure de la grosse phalange et de la phalangine, ainsi que démontré dans la figure 5 (se pliant au-dessus du doigt *aussi loin que possible*); ceci empêchera toute tension et donnera au pouce une grande souplesse de son. On doit toujours amener le pouce vers les doigts et *non pas* les doigts vers le pouce.

Figure 5

Muscular Action The strength is not produced by the fingers. The fingers are only the mediums through which the muscles of the arms act. These muscles—biceps and triceps—are in turn reënforced by the muscles of the shoulders and of the back.

* *
*

A correct position and a right action will bring about a normal development of the muscles—thereby evolving a good tone-production.

The student must absolutely refrain from playing loudly until he has acquired full control of his muscles and of the action of his fingers and thumbs. The softer he plays during the first few weeks, the better. Children, especially, should be closely watched in this connection, otherwise their muscles are apt to become stiff.

The beginner should, at all times, count aloud and energetically, and without dragging his voice. All indications for *fingering* and *placing* should be strictly observed.

Beginners should not work more than one hour and a half daily. This time should be divided into half-hour periods.

It is only by adhering strictly to these fundamental rules that students will acquire "a technique free from stiffness and a deep round tone-production permitting of an expansive scale of dynamics" (Constitution of the National Association of Harpists, Inc.).

* *
*

The explanation of the following exercises applies to both hands.

Practise these exercises slowly and softly.

The diamond-shaped notes indicate the strings which are to be held.

The half-notes indicate the strings which are to be played.

Replace *slowly*, on the third beat.

The little finger should follow the 4th finger *naturally* in and out of the hand.

L'action musculaire La force ne provient pas des doigts. Les doigts ne sont que les médiums par lesquel agissent les muscles des bras. Les muscles—biceps et triceps—sont à leur tour renforcés par les muscles des épaules et du dos.

* *
*

Une bonne position et une action correcte des doigts occasionnent normalement le développement des muscles—d'où s'en suit toujours une bonne sonorité.

L'élève devra s'abstenir de jouer fort jusqu'à ce qu'il ait acquis le contrôle de ses muscles et de l'action de ses doigts et pouces. Plus doucement il jouera pendant les premières semaines, plus le progrès sera appréciable. Les enfants, spécialement, doivent être surveillés de près à cet égard, faute de quoi la raideur des muscles pourrait s'ensuivre.

Le commençant devra toujours compter haut, avec énergie, et sans traîner la voix. Il devra strictement observer toutes les indications de *doigté* et de *placé*.

Les commençants ne devront pas travailler plus d'une heure et demie par jour, répartie en périodes d'une demi-heure.

C'est en observant strictement ces règles fondamentales que l'élève acquerra « une technique exempte de toute raideur, et une richesse de son susceptible de toutes les nuances » (Constitution de la *National Association of Harpists, Inc.*).

* *
*

Les explications des exercices qui suivent s'appliquent aux deux mains.

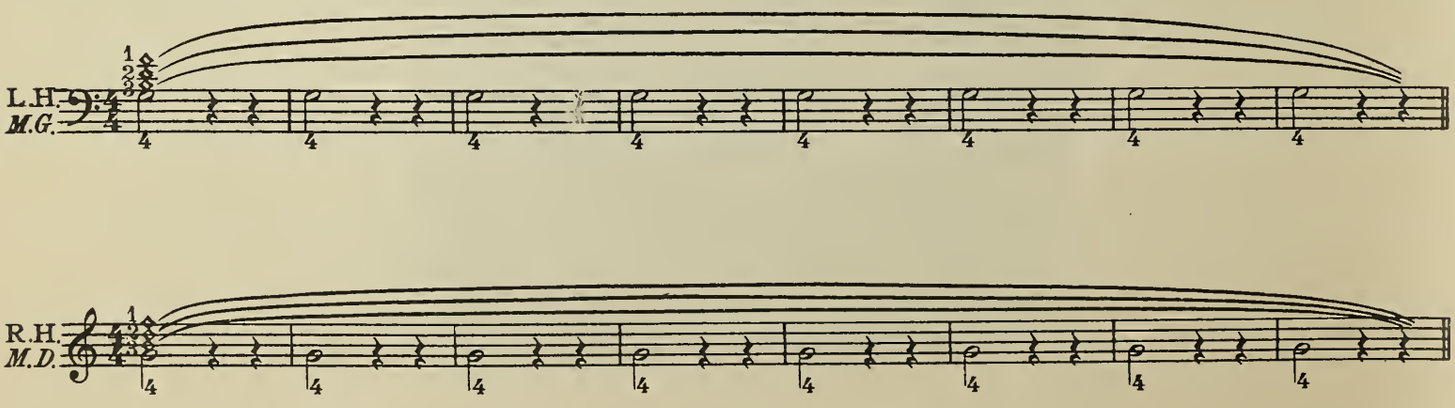
On devra travailler ces exercices lentement et doucement.

Les notes carrées indiquent les cordes que l'on doit tenir.

Les blanches indiquent les cordes que l'on doit jouer.

Replacer *lentement*, sur le troisième temps.

Le petit doigt doit suivre *naturellement* le 4me doigt en dedans et en dehors de la main.



In the following exercise the 4th finger is not used.

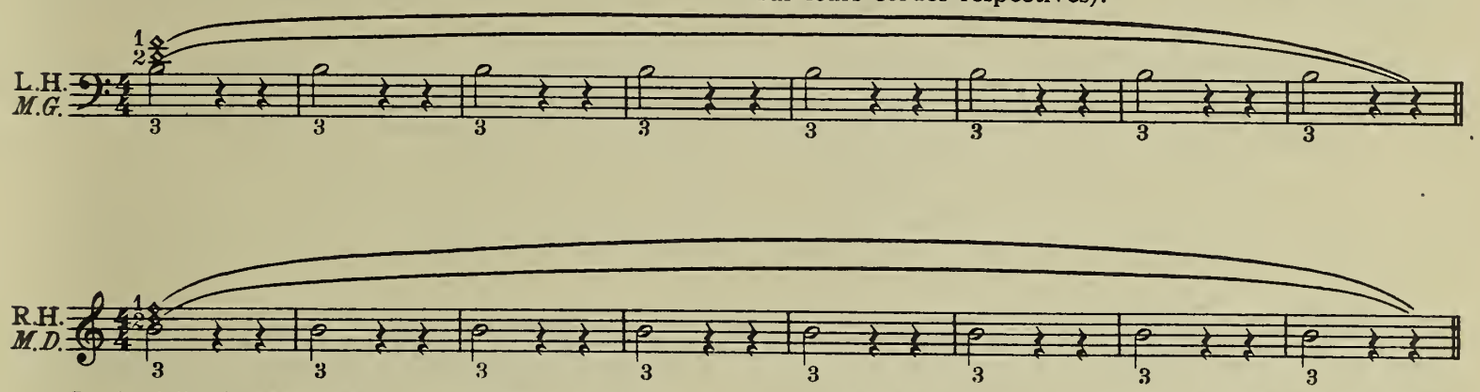
Keep the 4th finger in position opposite (not on) *G*, the string it has played in the preceding exercise.

Play the 3rd finger, and let the 4th and 5th fingers follow it in and out of the palm. All three fingers should touch the palm, as shown in Figure 4 (2nd finger and thumb remaining on their respective strings).

Dans l'exercice suivant, le 4me doigt n'est pas employé.

Garder le 4me doigt en position près du *sol* (pas *sur* le *sol*), la corde jouée avec ce doigt dans l'exercice précédent.

Jouer le 3me doigt et laisser les 4me et 5me suivre le 3me doigt en dedans et en dehors de la main. Ces trois doigts devront toucher l'intérieur de la main, ainsi que demontré dans la figure 4 (le 2me doigt et le pouce restant sur leurs cordes respectives).



In the following exercise, all the fingers are used.

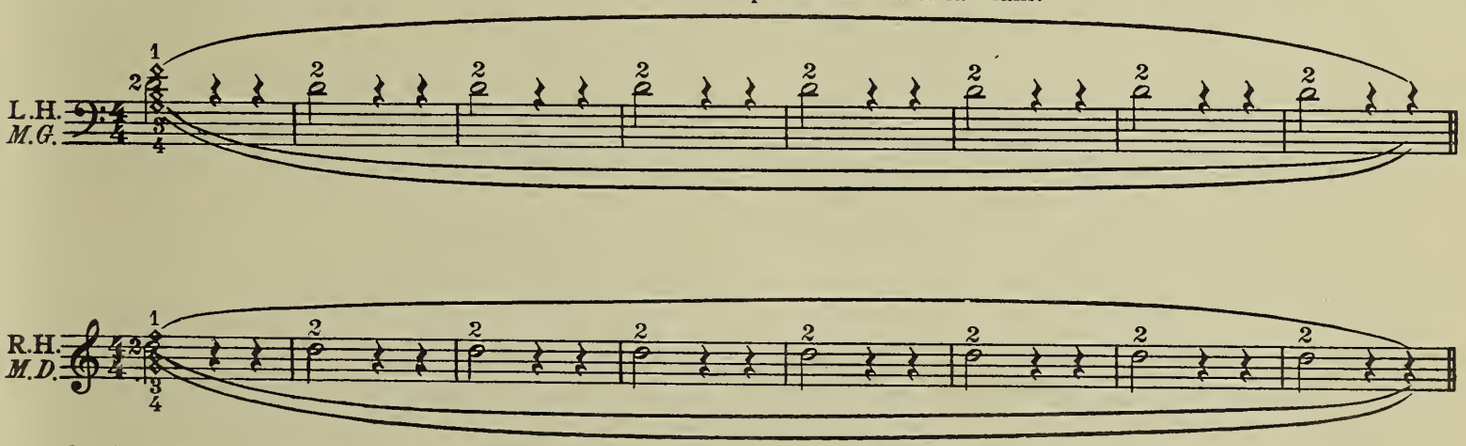
Keep the thumb and the 3rd and 4th fingers on their respective strings while playing the 2nd finger.

Play the 2nd finger and bring it instantly, completely into the palm of the hand.

Dans l'exercice suivant, tous les doigts sont employés.

Garder le pouce et les 3me et 4me doigts sur leur cordes respectives pendant que l'on joue le 2me doigt.

Jouer le 2me doigt et le replier instantanément, complêtement dans la main.



In the following exercise all the fingers are used.

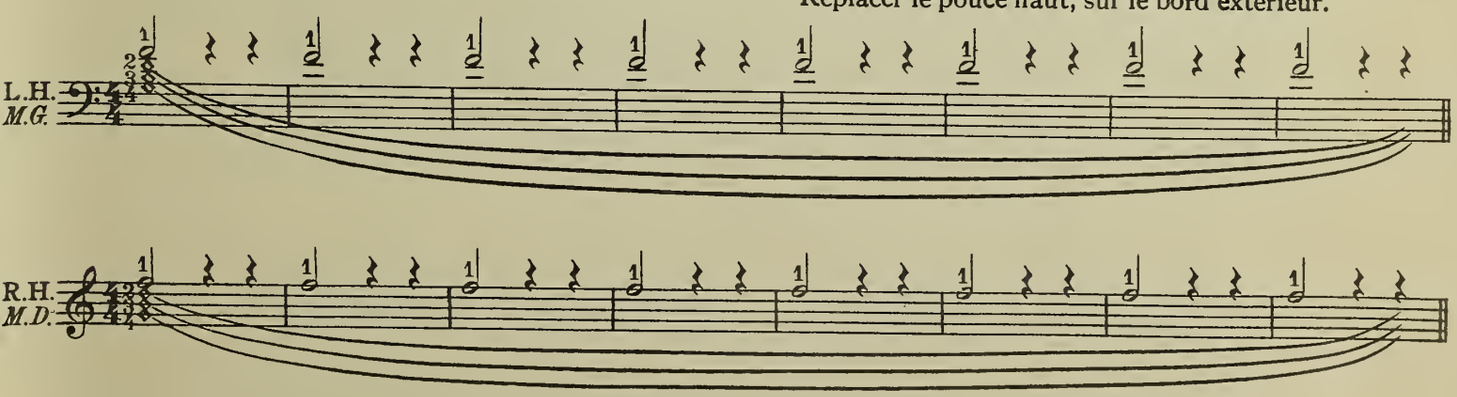
Play the thumb and instantly bend it entirely over the second knuckle of the 2nd finger, as shown in Figure 5 (bend it over the knuckle *as far as possible*).

Replace the thumb high, on the outer edge.

Dans l'exercice suivant, tous les doigts sont employés.

Jouer le pouce et instantanément le plier entièrement au-dessus du 2me doigt, sur la jointure de la grosse phalange et de la phalangine, ainsi que démontré dans la figure 5 (le pliant au-dessus du doigt *aussi loin que possible*).

Replacer le pouce haut, sur le bord extérieur.



In all of these exercises the hand must be held perfectly still. The fingers only should move.

Dans tous ces exercices, la main doit être absolument immobile; les doigts, seuls en mouvement.

* *
*

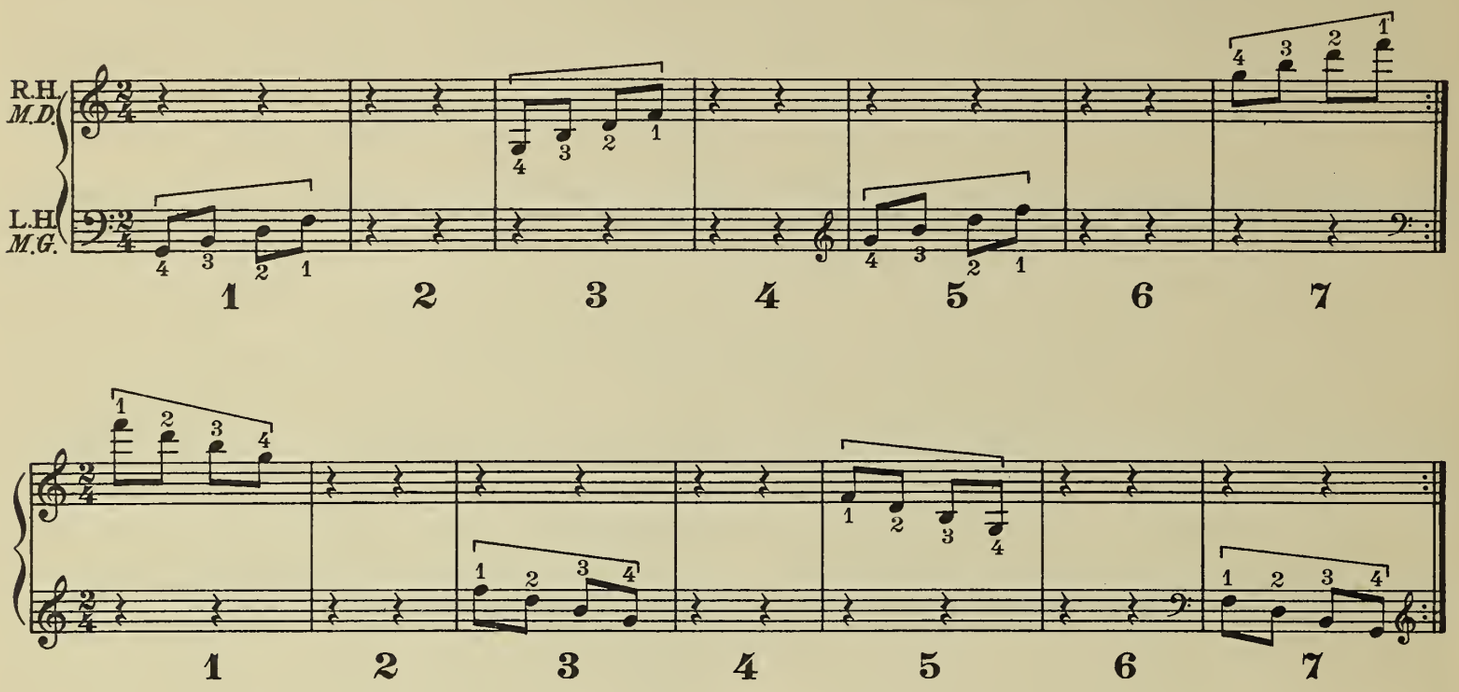
* *
*

The following exercise contains the rudiments for replacing the hands.

Place the four fingers simultaneously as indicated by the sign ⌜ ⌝

L'exercice suivant contient les rudiments relatifs au replacement des mains.

Placer les quatre doigts simultanément d'après l'indication ⌜ ⌝

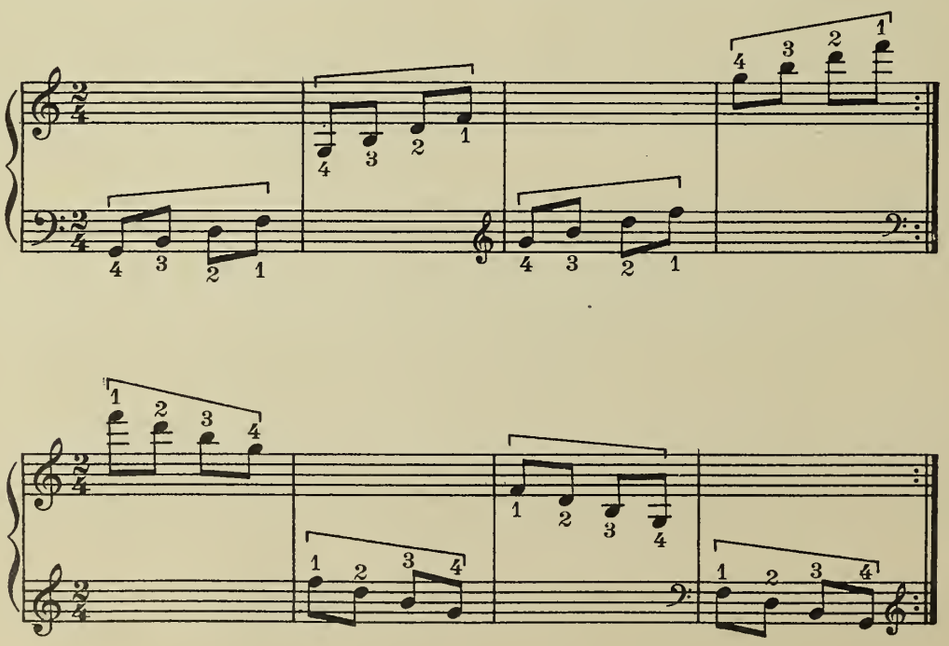


Place both hands together (1st and 3rd measures).
Play the 1st measure.
Place the 5th measure, while counting measure 2.
Play the 3rd measure.
Place the 7th measure, while counting measure 4.
Play the 5th measure.
Count the 6th measure.
Play the 7th measure.

Placer les deux mains à la fois (1ère et 3me mesures).
Jouer la 1ère mesure.
Placer la 5me mesure, tout en comptant la mesure 2.
Jouer la 3me mesure.
Placer la 7me mesure, tout en comptant la mesure 4.
Jouer la 5me mesure.
Compter la 6me mesure.
Jouer la 7me mesure.

After having worked, and understood, the principle of the above exercise, practise the following one. (Memorandum: place immediately after having played.)

Après avoir travaillé, et compris, le principe de l'exercice ci-dessus, on travaillera le suivant. (Mémorandum: placer immédiatement après avoir joué.)



PREPARING—PLACING

Placing, i.e., preparing a passage before playing it, is one of the most important devices of harp technique. This knowledge will be gradually acquired. Each *placing* is indicated in the following manner: ⌜ ⌞. In Preludes XII, XIII, XIV and XV, placings have been purposely omitted, it being taken for granted that they will then be superfluous.

The following exercises present the method of *replacing* for all kinds of scales and arpeggios played with one hand.

All the exercises should, at first, be practised by one hand at a time.

The left arm of the harpist is the freer and more easily watched of the two. It is therefore preferable to begin working on each exercise with the left hand.

Ascending

It should be especially noted that the 3rd finger, the 2nd finger and the thumb are replaced *simultaneously*.

PRÉPARATION—PLACÉS

Placer, c'est-à-dire préparer un passage avant de le jouer, est un des points les plus importants de la technique de la harpe. Cette technique s'acquerra peu à peu. Chaque *placé* est indiqué de la manière suivante: ⌜ ⌞. Dans les préludes XII, XIII, XIV et XV, les *placés* ont été intentionnellement omis; l'élève étant censé, arrivé à ce point, avoir compris le principe du *placé*.

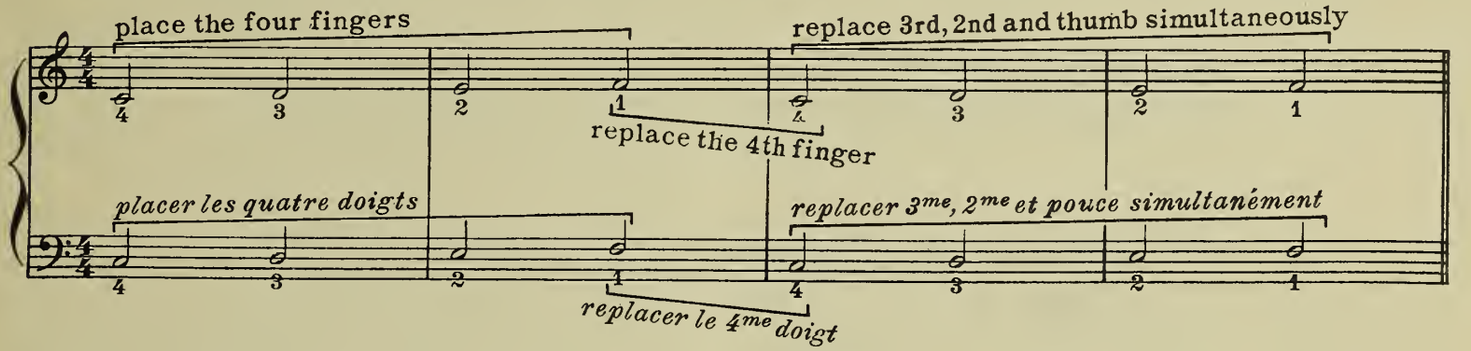
Les exercices qui suivent présentent la manière de *replacer* pour tous les genres de gammes et d'arpèges joués d'une seule main.

Tous les exercices doivent, d'abord, se travailler les mains séparées.

Le bras gauche du harpiste est plus indépendant que le bras droit; il est également plus facile à surveiller. Il sera donc préférable de commencer à travailler chaque exercice avec la main gauche.

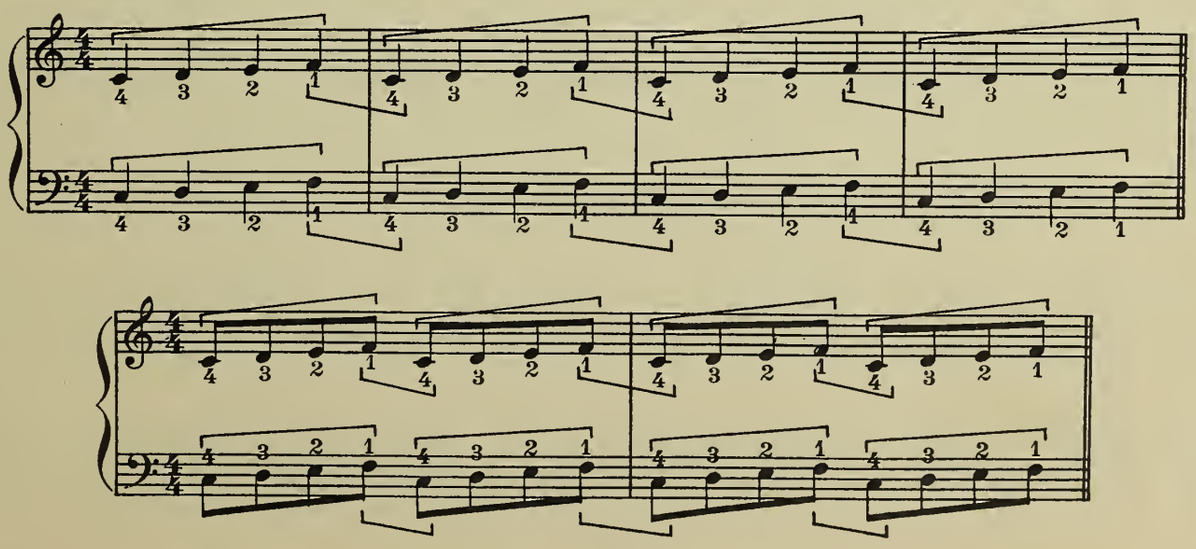
En montant

On aura soin de remarquer que le 3me doigt, le 2me doigt et le pouce doivent être replacés *simultanément*.



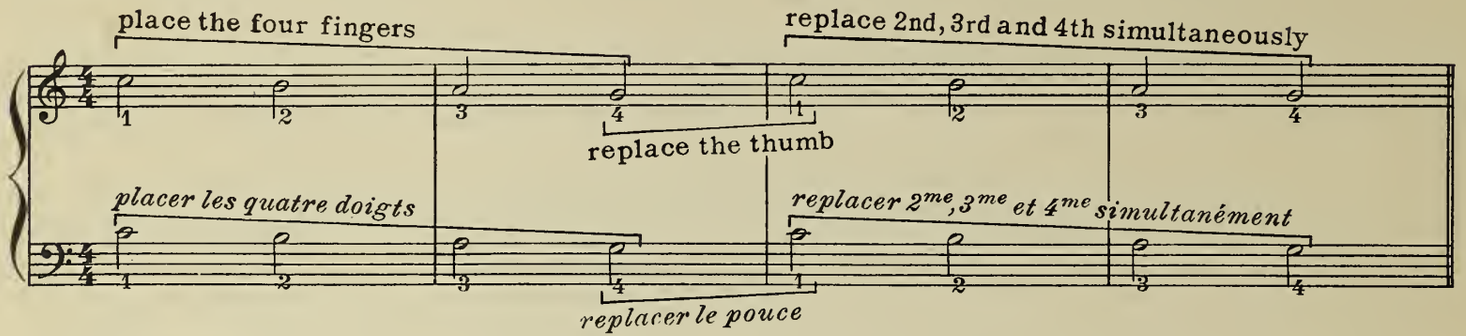
At first, when curving the knuckles out, it may so happen that the knuckles lean on the neighboring strings, thus interfering with the vibration of these strings. This should not trouble the beginner, as it is only a question of adjusting the position. This adjustment (which consists in pulling back the elbow slightly and pushing the fingers down) can be effected by a few minutes of work as soon as the beginner will have become sufficiently familiar with the instrument to be able to adjust his position without upsetting his entire equilibrium.

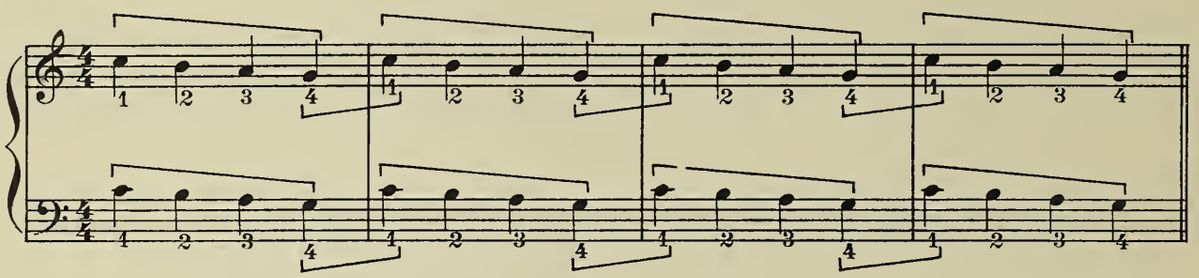
Au début, lorsque l'élève pliera les jointures (des doigts) en dehors, les jointures pourront involontairement toucher les cordes voisines et interférer avec leurs vibrations. Ceci ne devra pas le préoccuper outre mesure; il n'est question que d'« ajuster » la position. Cet « ajustement » (qui consiste à ramener légèrement le bras en arrière et à pousser les doigts en bas) peut s'effectuer en quelques minutes de travail dès que le commençant se sera suffisamment familiarisé avec l'instrument et pourra « ajuster » sa position avec calme (sans éprouver la moindre nervosité).

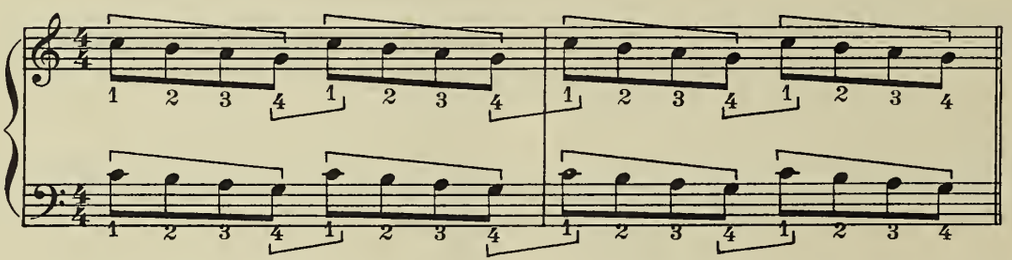


Descending

Note especially that the 2nd, the 3rd and the 4th fingers are replaced *simultaneously*.







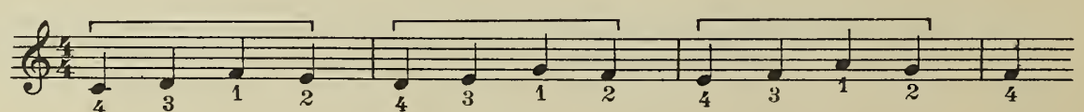
This method of simultaneous replacing assures the player of a firm and steady position.

* *
*

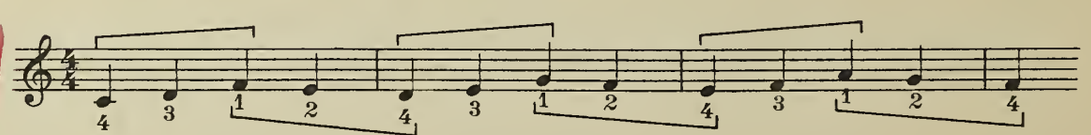
Always place in the order of playing.

It is of paramount importance that beginners learn to differentiate between correct and incorrect placing.

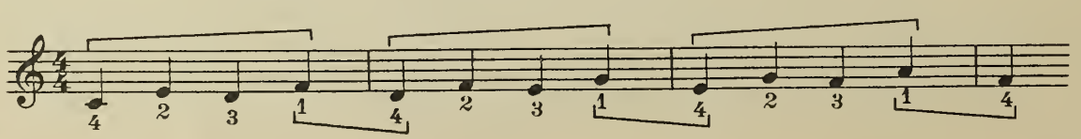
Incorrect placing
Placé incorrect



Correct placing
Placé correct



The following kinds of *broken figures* are exceptions to this rule. In these cases, the fingers *must* be replaced simultaneously:



En descendant

On aura soin de remarquer que les 2me, 3me et 4me doigts doivent être replacés *simultanément*.

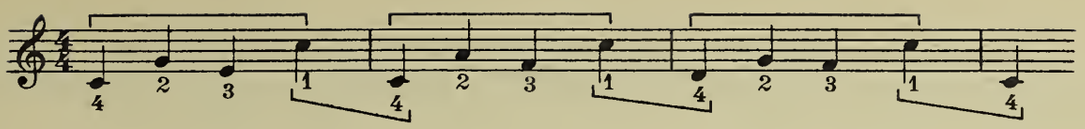
Cette manière de replacer simultanément determinera chez l'exécutant une position ferme et sûre.

* *
*

On doit toujours placer dans l'ordre dans lequel on joue.

Il est de la plus grande importance que le commençant apprenne à différencier la manière correcte de placer, de l'incorrecte.

Les exemples de *figures brisées* qui suivent font exception à cette règle: ici les doigts doivent être replacés simultanément:



* *
*

* *
*

Never begin any exercise before making sure that the fingers, thumb, wrist and forearm are in a perfect position.

In the following exercises special attention should be paid to the wrist. Both the wrist and the hand should remain absolutely steady—keeping the same angle—when placing anew.

Practise all these exercises slowly and softly.

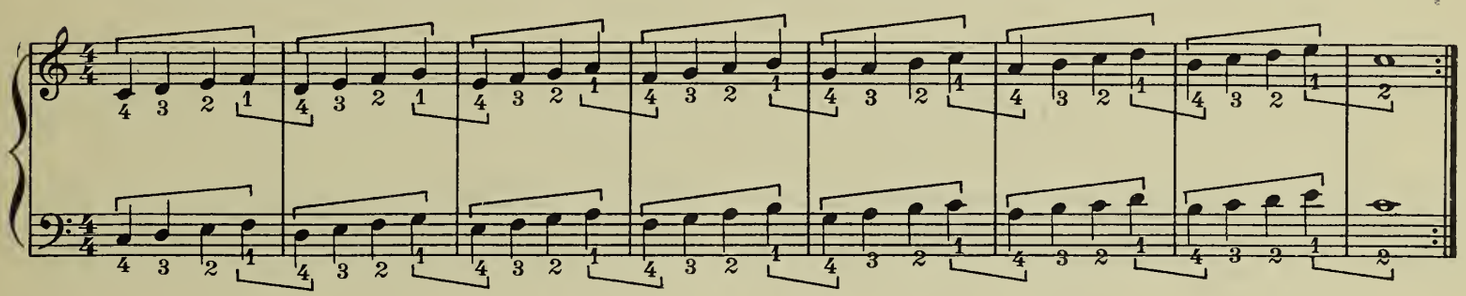
Play each exercise *at least* 10 times.

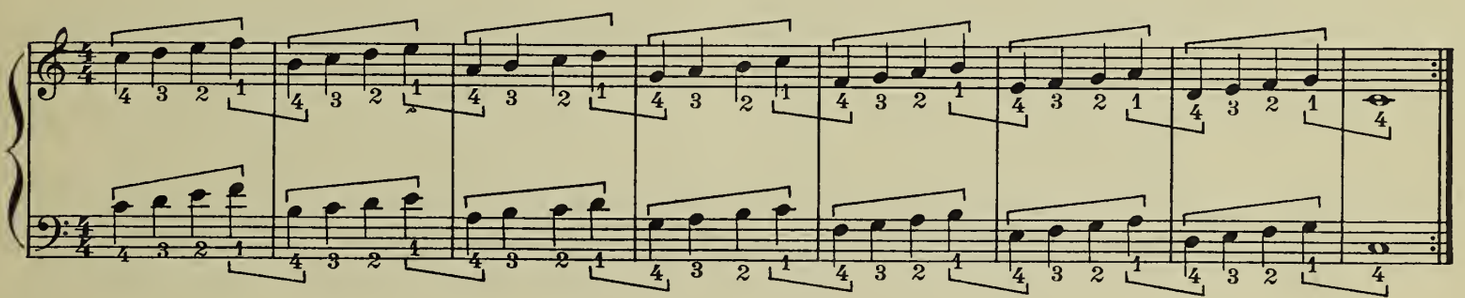
Ne jamais commencer aucun exercice avant de s'être assuré que les doigts, le pouce, le poignet et l'avant-bras soient dans une parfaite position.

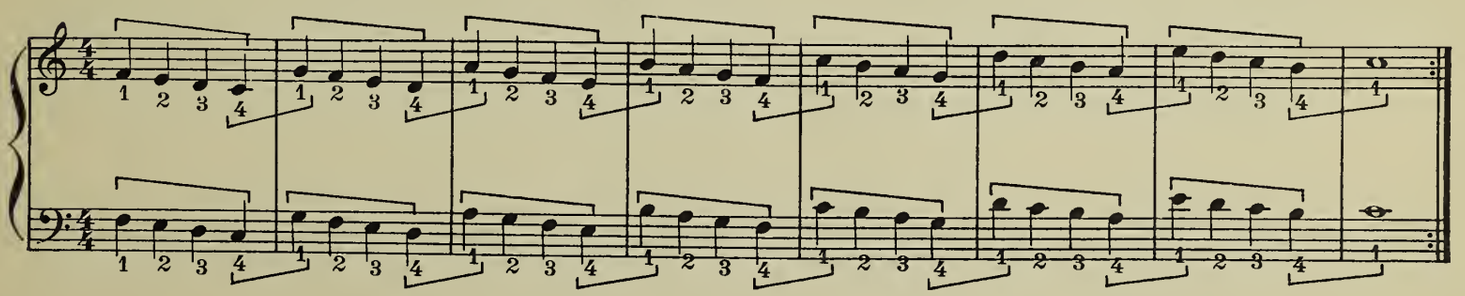
Dans les exercices qui suivent, on doit prêter une attention particulière au poignet. Le poignet et la main doivent rester en place—conservant le même angle—lorsque l'on place à nouveau.

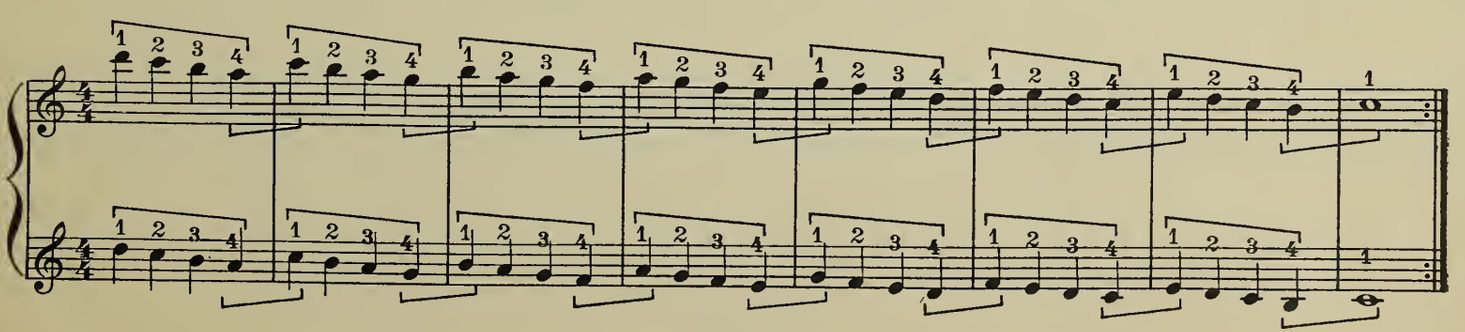
Tous ces exercices doivent se travailler lentement et doucement.

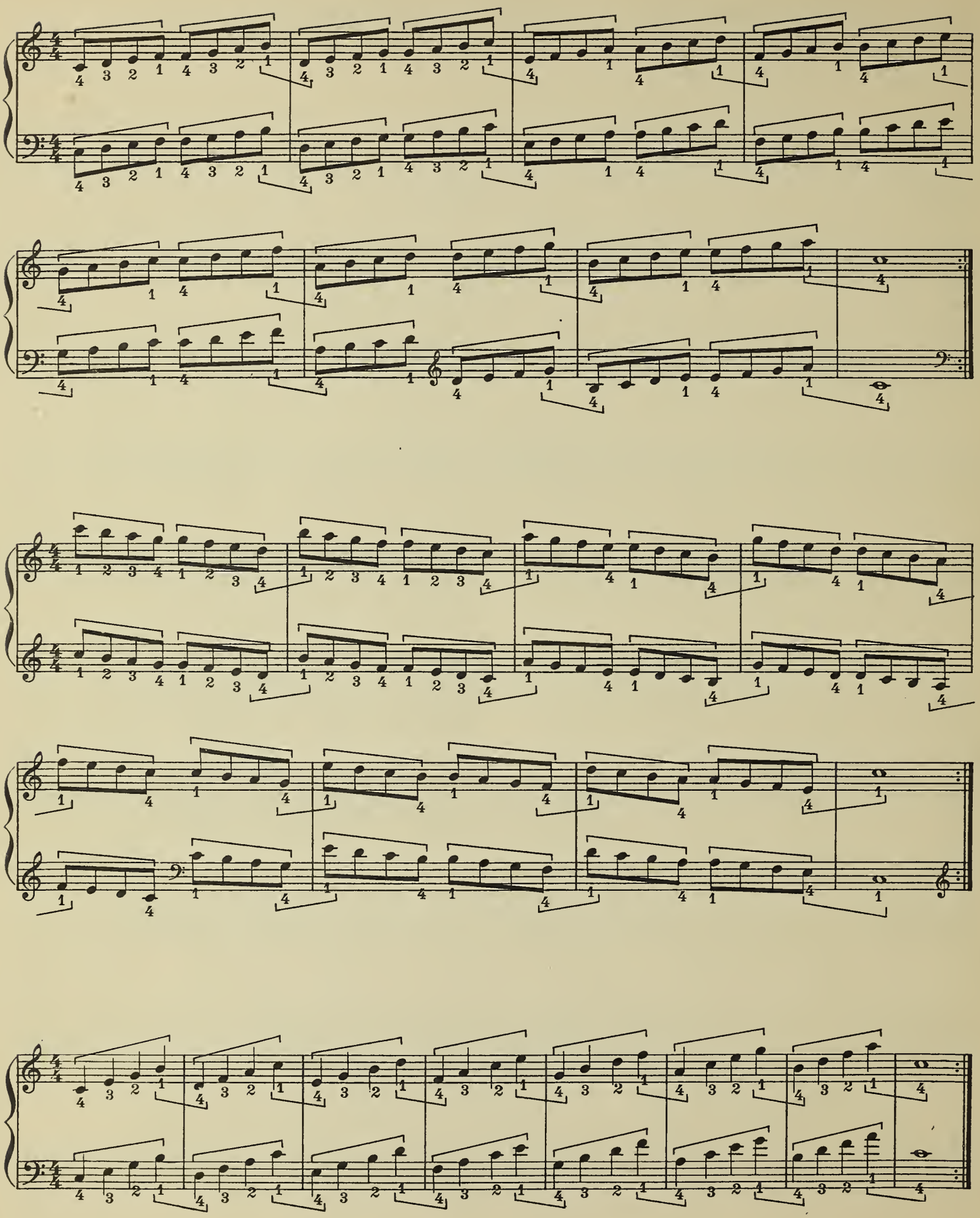
Jouer chaque exercice *au moins* 10 fois.

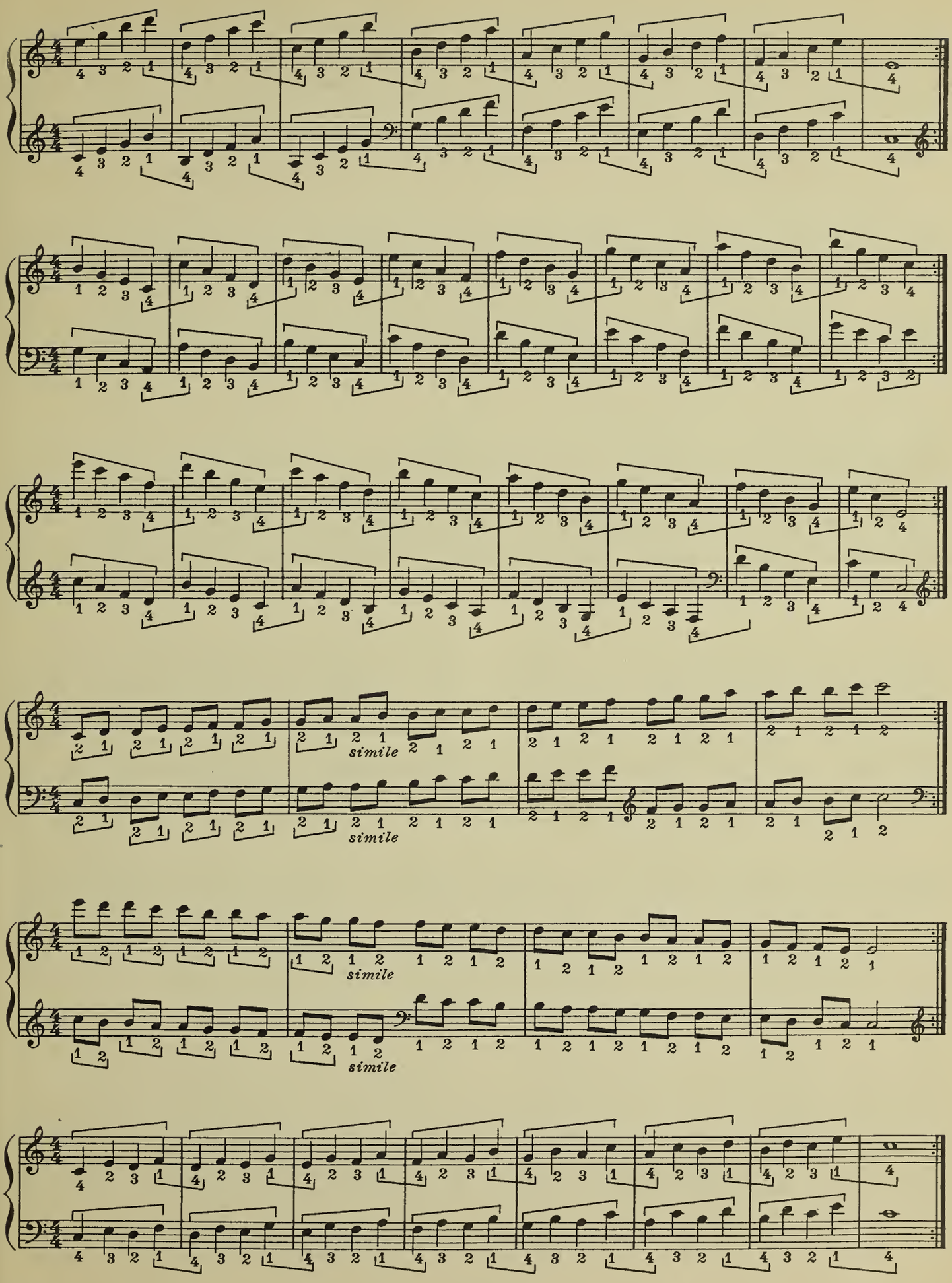


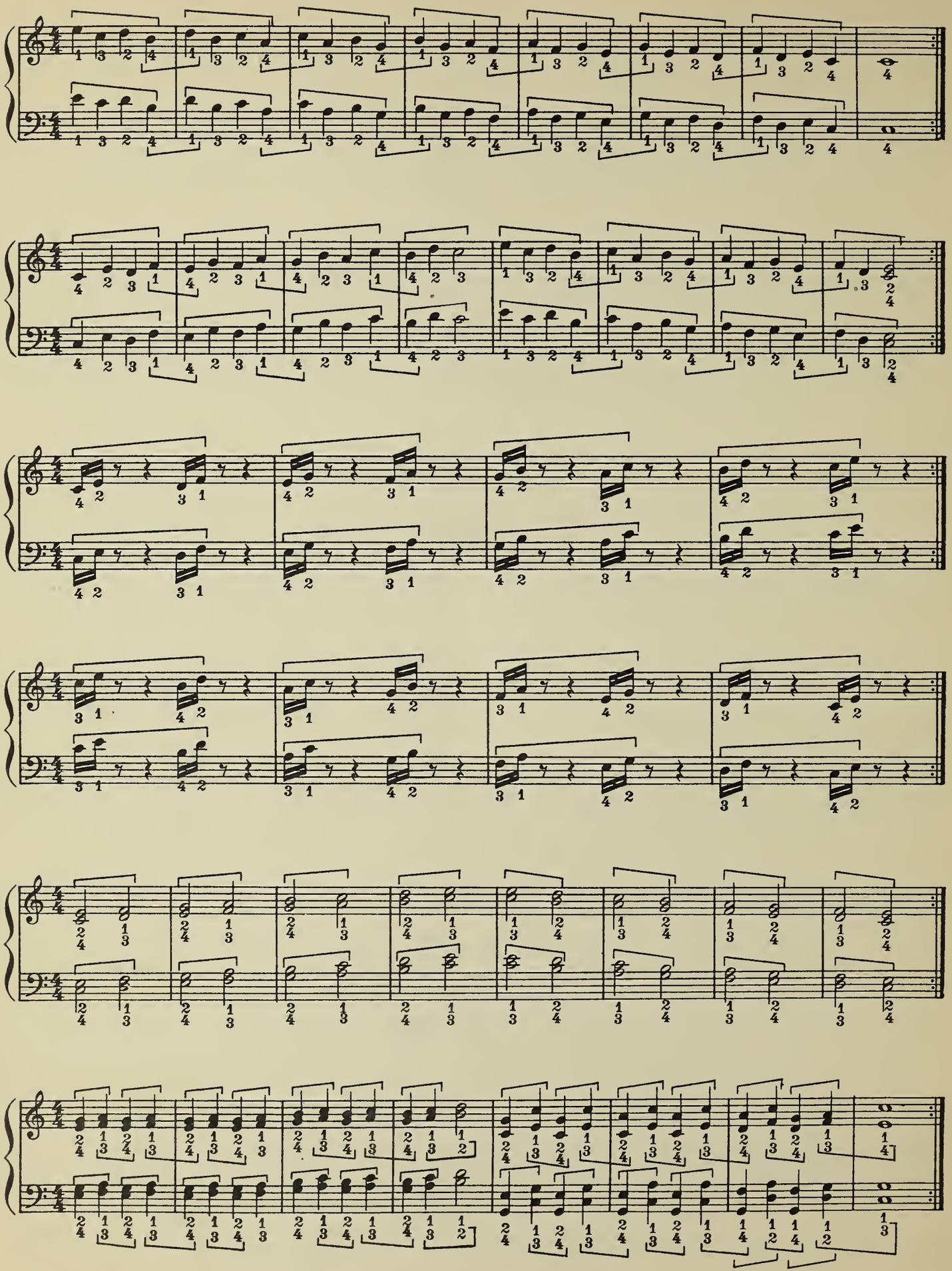









simile
simile
simile



BUZZING

It is important that there be no buzzing when replacing. Buzzing comes from lack of precision in replacing, and will be eliminated if the player replaces very accurately.

* *
*

CHORDS

The playing of all chords is based on the three following principles:

1. The manner of "arpeggioing" the chords must vary according to their musical character.
2. In general, because of the nature of the harp, all chords not preceded by a special sign must be slightly arpeggioed. This "arpeggioing," however, should always be rather rapid (and very even) in order to distinguish it from a real arpeggio.
3. Octaves and chords of two notes (two notes played with one hand or both hands, or four notes—two played with each hand) must never be broken, *i.e.*, "arpeggioed", unless specifically indicated to that effect. In exceptional cases, chords of two notes may be broken if they form part of a succession of chords of three or four notes.

* *
*

INSTRUMENTAL ESTHETICS—GESTURES

A technical device as important as preparing *before* playing, is the usage of the proper gesture *after* playing.

The esthetics of the harp are based on discipline and auto-suggestion.

The fundamental harpistic gesture is an ascending movement. It has been proven that this ascending gesture is the only esthetic, practical and effective method of controlling the quality of the sound produced.

The harpistic gesture should be regulated in accordance with the character of the music played. For example: when the phrase ends abruptly, the gesture should be abrupt; when the phrase ends slowly, the gesture should be slow; and so forth.

Each of the thirty-seven tone colors and effects of the harp calls for a gesture corresponding to its sonorous meaning.

* *
*

In practising the following exercise, the student must at first imagine that a column of sound is enclosed in his hand. This will facilitate his comprehension of the fundamental harpistic gesture. It is through the knowledge, the assimilation and the practise of the correct harpistic gestures that the harpist will find it possible to understand and penetrate the *nature* of his instrument.

The fundamental harpistic gesture will gradually bring about a feeling of unity between the player and his instrument, and will create, almost unconsciously, the necessary state of coördination.

FRISEMENTS

On doit éviter de « friser » les cordes lorsque l'on replace. Les « frisements » proviennent d'un manque de précision en replaçant. On remédiera à ce défaut en replaçant franchement, sans la moindre hésitation.

* *
*

ACCORDS

La manière de jouer les accords est basée sur les trois principes suivants:

1. Le mode d'arpéger chaque accord doit varier en raison de son caractère musical.
2. En général, du fait de la nature de la harpe, tout accord non précédé d'indication spéciale doit être quelque peu arpégé—toutefois de façon assez rapide (et très égale), afin de le distinguer d'un arpège réel.
3. Les octaves et accords de deux notes (deux notes d'une main ou des deux mains, ou quatre notes—deux pour chaque main) ne doivent jamais être arpégés, à moins d'indication spécifique à cet égard. Exceptionnellement, des accords de deux notes peuvent être arpégés, s'ils font partie d'une succession d'accords de trois ou quatre notes.

* *
*

ESTHÉTIQUE INSTRUMENTALE—GESTES

Une question non moins importante que celle qui consiste à préparer *avant* de jouer, est celle du geste *après* avoir joué.

L'esthétique de la harpe est basée sur la discipline et l'autosuggestion.

Le geste harpistique fondamental est un mouvement ascendant. Il est prouvé que ce mouvement est la seule méthode par laquelle on peut esthétiquement, et pratiquement, contrôler la qualité du son produit.

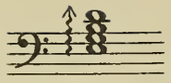
Le geste harpistique doit être réglé d'accord avec le caractère de la musique que l'on joue. Par exemple: lorsqu'une phrase finit brusquement, le geste doit être brusque; lorsqu'une phrase finit lentement, le geste doit être lent; et ainsi de suite.

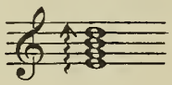
Chacun des trente-sept effets sonores de la harpe réclame un geste en rapport avec son sens sonore.

* *
*

En travaillant l'exercice suivant, l'élève devra d'abord imaginer qu'il renferme en sa main une colonne de son. Ceci facilitera la compréhension du geste harpistique fondamental. C'est par la connaissance, l'assimilation et la pratique des véritables gestes harpistiques, que le harpiste pourra comprendre et pénétrer la *nature* de son instrument.

Le geste fondamental harpistique éveillera peu à peu un sentiment d'unité entre l'instrumentiste et son instrument, et l'amènera, presque inconsciemment, à l'état nécessaire de coordination.

1. Play the chord  with the left hand, with the fullest finger action, *i.e.*, closing the hand entirely (Figure 5).
2. Raise the hand, closed—straight up—very slowly, *without the least rigidity, and without altering the angle of the hand.* (Keep the wrist curved in.) The player should concentrate on both the sound produced and the ascending gesture.

Practise the right hand with the chord 

It is important to note that when the harp is on the shoulder the strings are not vertical but oblique; consequently, in order to rise "straight up", the hand should not follow the line of the strings.

While the hand or hands rise, the head and body of the player must remain motionless, the eyes fixed in the direction of the sounding-board. This position ensures a greater power of concentration.

* *
*

Both hands should be raised to the same level. In order to rise sufficiently, the right hand must rise above the frame of the harp (without hitting the frame).

In general, when playing with one hand at a time, the other hand should come to rest lightly on the edge of the sounding-board, or let it quietly prepare the next passage.

* *
*

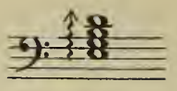
When playing with no more than one or two fingers at a time, the hand must be open—fingers curved in—when preparing and while playing; but the hand must remain entirely closed (Fig. 5) when rising. The wrist, while rising, must remain curved in.

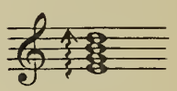
In practising the following exercises, the student must be sure that all the fingers (including the 5th) are brought *entirely* into the palm of the hand and that the thumb reaches the position shown in Figure 5.

These exercises must be practised at an extremely slow tempo, and softly.

They should, at first, be practised by one hand at a time.

1. Play the 1st measure.—Bring the fingers instantly into the palm.—Then raise the hand very slowly.
2. Return *very slowly* to the strings.—Place the 2nd measure.—Wait.—While waiting make sure that the fingers, thumb, wrist and forearm are in the correct position.—Play the 2nd measure; and so forth.

1. Jouer l'accord  avec la main gauche, avec l'action maximum des doigts, c'est-à-dire en fermant la main entièrement (fig. 5).
2. Elever la main, fermée—droit en haut—très lentement, *sans la moindre rigidité, et sans altérer l'angle de la main.* (Garder le poignet creusé.) L'instrumentiste devra également se concentrer sur le son et sur le geste ascendant.

Travailler la main droite avec l'accord 

Il est important de remarquer que lorsque la harpe est sur l'épaule, les cordes ne sont pas verticales: elles sont obliques; conséquemment, afin de s'élever « droit en haut », la main ne devra pas suivre la ligne des cordes.

Pendant que la main ou les mains s'élèvent, la tête et le corps de l'instrumentiste doivent demeurer absolument immobiles, les yeux fixés vers la table d'harmonie. Cette position déterminera chez l'exécutant un grand pouvoir de concentration.

* *
*

Les deux mains doivent s'élever au même niveau. Afin de s'élever suffisamment, la main droite devra aller au delà de la mécanique de l'instrument (sans la heurter).

En général, lorsqu'on joue les mains séparées, la main qui ne joue pas doit se poser souplement sur le bord de la table d'harmonie, ou se préparer tranquillement pour le passage suivant.

* *
*

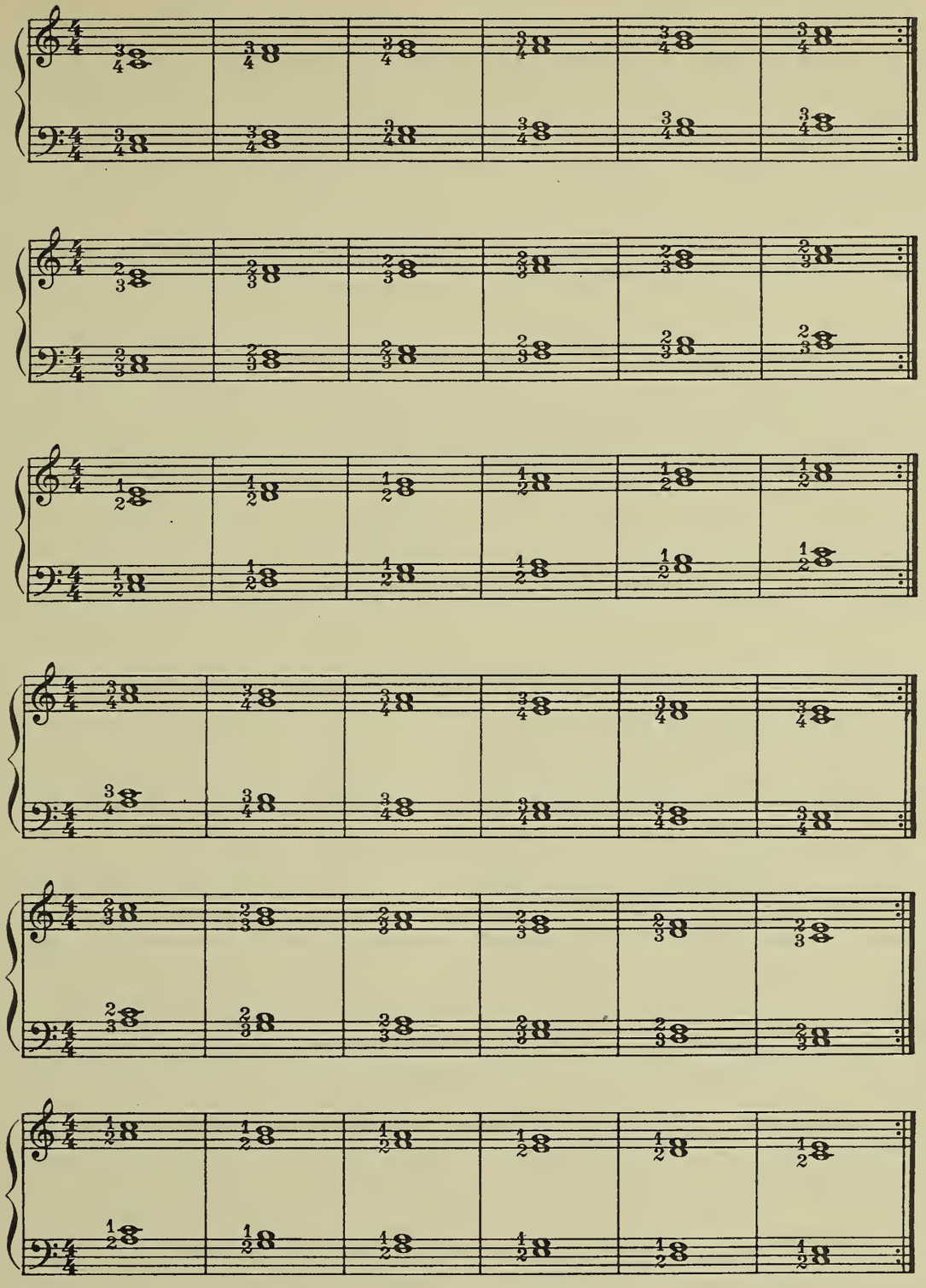
Lorsqu'on ne joue qu'un ou deux doigts à la fois, la main doit rester ouverte—les doigts recourbés—pour préparer et pour jouer; mais la main doit demeurer entièrement fermée (fig. 5) lorsqu'elle s'élève. Le poignet, en s'élevant, doit toujours rester creusé.

En travaillant les exercices qui suivent, l'élève devra s'assurer que tous les doigts (y compris le 5me) sont *entièrement* repliés dans la main et que le pouce atteint la position indiquée dans la figure 5.

Ces exercices devront se travailler dans un mouvement extrêmement lent, et doucement.

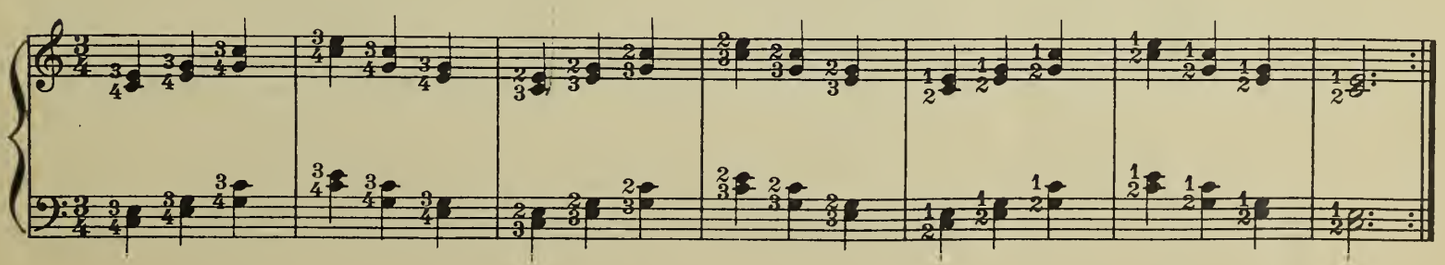
On les travaillera, d'abord, les mains séparées.

1. Jouer la 1ère mesure.—Ramener les doigts instantanément dans la main.—Elever la main très lentement.
2. Revenir *très lentement* vers les cordes.—Placer la 2me mesure.—Attendre.—Tandis que l'on attend, s'assurer que les doigts, le pouce, le poignet et l'avant-bras sont dans la bonne position.—Jouer la 2me mesure; et ainsi de suite.



After having worked upon and grasped the principle of the above exercises, practise the following:

Après avoir travaillé et compris le principe des exercices ci-dessus, on travaillera le suivant:



Movements executed with the hand closed lack freedom, but they are used, at first, in order to facilitate comprehension of the fundamental harpistic gesture. The releasing of the hand must not be attempted by the beginner before he has entirely coördinated his gestures with the various musical requirements.

The releasing of the hand cannot be described; it must be demonstrated at the harp.

* *
*

ANGLE OF THE HAND

The hand must always remain at the same angle—whether playing or rising. The oblique line formed by the lowest knuckles of the 2nd, 3rd and 4th fingers (see Fig. 2) is the means of controlling the angle of the hand. Keep this oblique line steady.

* *
*

SLIDING ALONG THE STRINGS

Ease and suppleness in playing is greatly increased by sliding the fingers along the strings, particularly when *placing* in the course of scales and arpeggios for one hand.

Whenever a lapse of time separates two notes belonging to the same musical phrase, the finger to be played should **slide noiselessly** along the string, from the middle to the top of the string and return to position (without, however, touching the top). The speed of this gesture is to be regulated in accordance with the character of the music played. When a whole phrase is to be *prepared*, all the fingers should slide along the strings, instead of remaining motionless—inert—between each note of the phrase.

In general, this movement of the hand is not indicated, as it is supposed to be a part of the fundamental technique of the harpist. When indicated, it is represented by the following sign . (See the *Modern Study of the Harp*, page 9.)

* *
*

Tout geste exécuté avec la main fermée manque de liberté; il n'est employé ici que dans le but de faciliter la compréhension du geste fondamental harpistique. L'élève ne devra pas tenter le relâchement de la main avant qu'il n'ait entièrement coordonné ses gestes avec les diverses exigences musicales.

Le relâchement de la main ne peut être décrit; il doit être démontré à la harpe.

* *
*

L'ANGLE DE LA MAIN

La main doit toujours conserver le même angle—soit lorsqu'elle joue, soit lorsqu'elle s'élève. La ligne oblique formée par les grosses jointures des 2me, 3me et 4me doigts (voir fig. 2) est le point de repère au moyen duquel on contrôlera l'angle de la main. Garder cette ligne oblique *intacte*.

* *
*

GLISSÉS LE LONG DES CORDES

La souplesse du jeu se trouvera grandement augmentée en employant le *glissé des doigts* le long des cordes, spécialement lorsque l'on *place* dans les gammes et arpèges à une main.

Lorsqu'un laps de temps sépare deux notes appartenant à la même phrase musicale, on doit glisser le doigt (à jouer) le long de la corde, **sans bruit,** du milieu au haut de la corde et revenir au point d'attaque (sans toutefois atteindre l'extrémité supérieure de la corde). La vitesse de ce geste doit être réglée d'accord avec la musique que l'on joue. Quand une phrase entière doit être *préparée*, on glisse tous les doigts le long des cordes, au lieu de les garder immobiles —inertes—entre chaque note de la phrase.

En général, ce mouvement de la main ne se trouve pas indiqué, car il est supposé faire partie de la technique fondamentale du harpiste. Lorsque indiqué, il est représenté par le signe suivant . (Voir *L'Etude Moderne de la Harpe*, page 9.)

* *
*

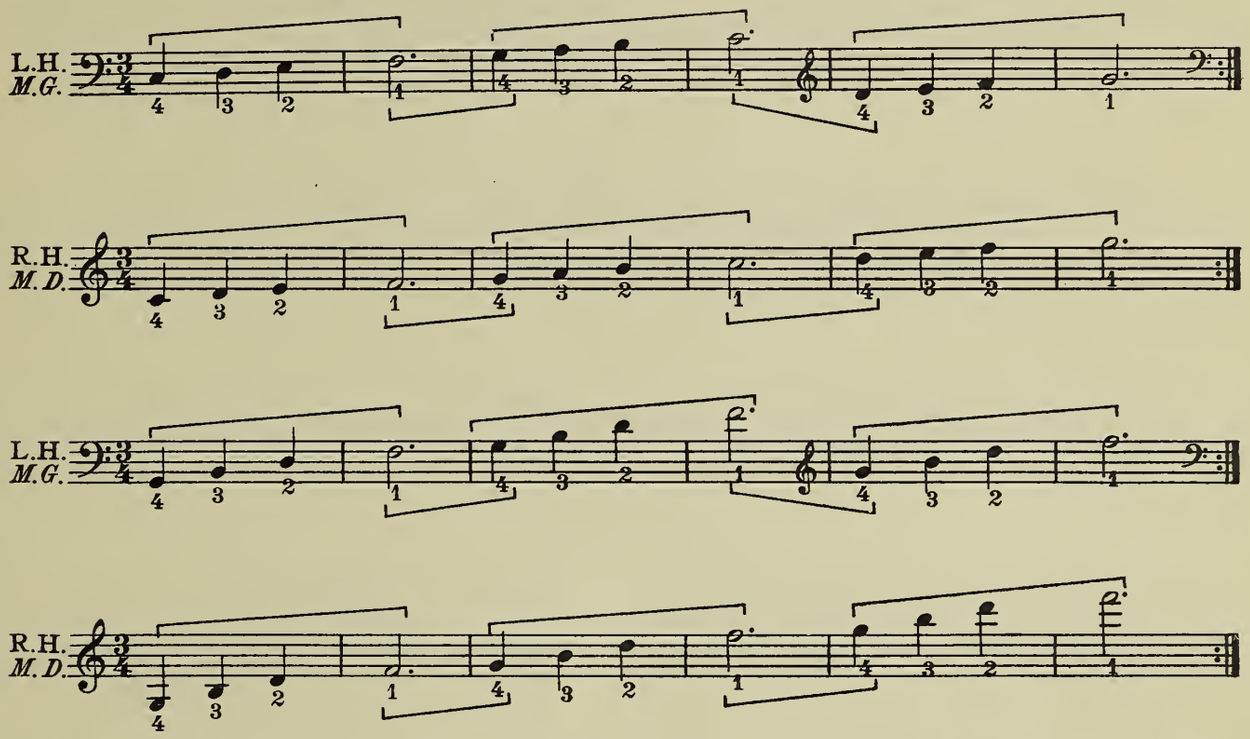
SCALES AND ARPEGGIOS

Scales and arpeggios must be practised slowly and softly, with a perfect position of the fingers, thumb, wrist and forearm.

GAMMES ET ARPÈGES

Les gammes et les arpèges doivent se travailler lentement et doucement, gardant une parfaite position des doigts, du pouce, du poignet et de l'avant-bras.

Ascending **En montant**



After passing the 4th finger under the thumb, replace it *low*, without disturbing the angle of the hand—keeping the wrist curved in.

Play the thumb. (Memorandum: instantly bend it entirely over the second knuckle of the 2nd finger.)

Wait.

Slide the 4th finger up along the string about two inches, keeping the wrist curved in and the forearm absolutely horizontal. In this movement the elbow should rise *simultaneously* with the 4th finger.

Wait.

(Keep the 2nd and 3rd fingers absolutely closed in the hand, and the thumb in the position shown in Figure 5.)

Use the 4th finger as a pivot, by slightly pulling the arm back—at the same time keep the forearm absolutely horizontal and the wrist curved in. (Memorandum: do not alter the angle of the hand.) In this way, the fingers will arrive directly opposite the next group of strings. Caution: while pivoting the 4th finger, be sure to *keep* the 2nd and 3rd fingers absolutely closed in the hand, and the thumb in the position shown in Figure 5.

Wait.

Simultaneously place the 3rd and 2nd fingers *low* and the thumb *high*. Be sure that there is a **big space** between the thumb and the 2nd finger.

Wait.

While waiting, make sure that the fingers, thumb, wrist and forearm are in the correct position.

Après avoir passé le 4me doigt au-dessous du pouce, le replacer *bas*, sans déranger l'angle de la main—le poignet creusé.

Jouer le pouce. (Mémorandum: instantanément le plier entièrement au-dessus du 2me doigt, sur la jointure de la grosse phalange et de la phalangine.)

Attendre.

Glisser le 4me doigt en haut le long de la corde, à à peu près cinq centimètres, en maintenant le poignet creusé et l'avant-bras absolument horizontal. Dans ce mouvement, le coude doit s'élever *simultanément* avec le 4me doigt.

Attendre.

(Garder les 2me et 3me doigts entièrement fermés dans la main, et le pouce dans la position démontrée dans la figure 5.)

Employer le 4me doigt comme pivot, en tirant légèrement le bras en arrière—gardant l'avant-bras absolument horizontal et le poignet creusé. (Mémorandum: ne pas altérer l'angle de la main.) Ainsi, les doigts seront directement amenés vis-à-vis du prochain groupe de cordes. Recommendation: pendant que le 4me doigt pivote, avoir bien soin de *garder* les 2me et 3me doigts entièrement fermés dans la main, et le pouce dans la position démontrée dans la figure 5.

Attendre.

Simultanément, placer les 3me et 2me doigts *bas* et le pouce *haut*. S'assurer qu'il y ait **l'écart** voulu entre le pouce et le 2me doigt.

Attendre.

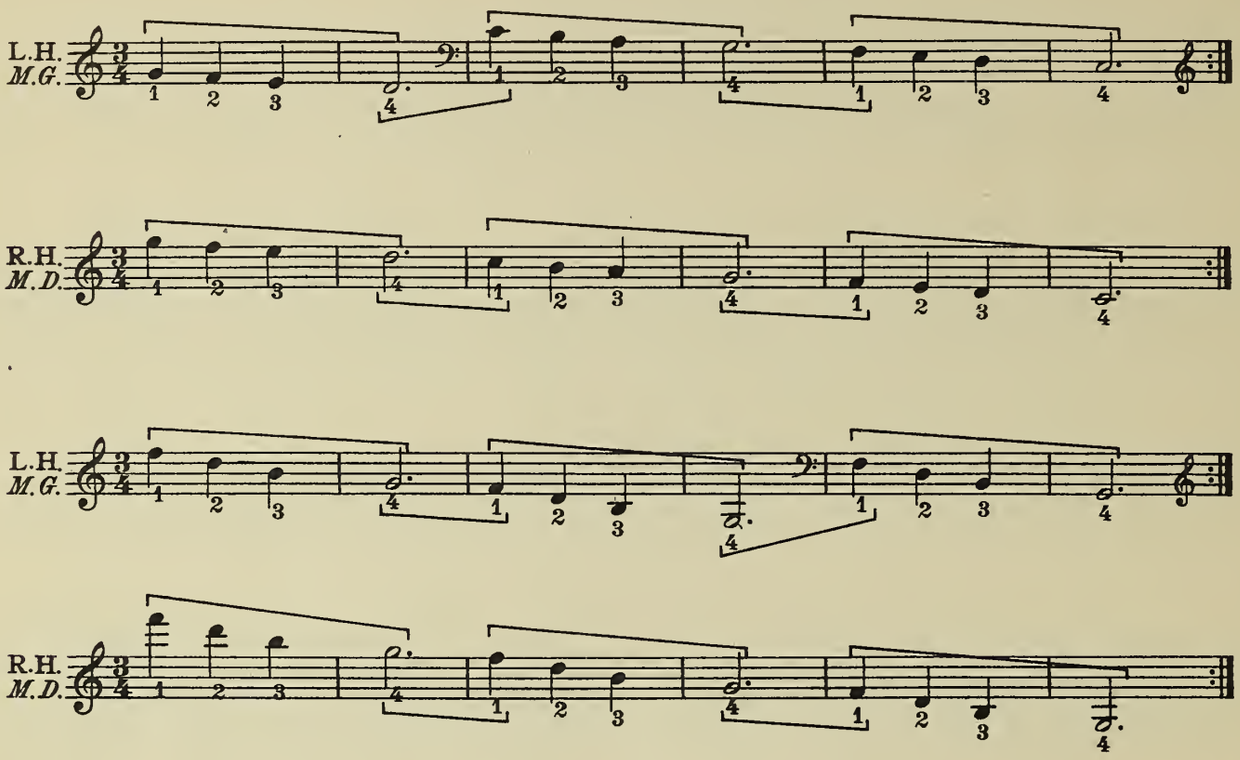
Tandis que l'on attend, s'assurer que les doigts, le pouce, le poignet et l'avant-bras sont dans la bonne position.

Descending

In descending scales and arpeggios, move the hand forward by pushing with the elbow, *always keeping the wrist curved in and the forearm absolutely horizontal.*

En descendant

En descendant les gammes et les arpèges, on doit avancer la main directement en avant en poussant avec le coude, *gardant le poignet toujours creusé et l'avant-bras absolument horizontal.*



After crossing the thumb over the 4th finger, replace it *high* (on the outer edge) without altering the angle of the hand and keeping the wrist curved in.

Play the 4th finger. (Memorandum: instantly touching the palm of the hand.)

Wait.

Slide the thumb down along the string about two inches, holding the fingers in the palm of the hand (Fig. 4) and keeping the wrist curved in and the forearm absolutely horizontal.

Wait.

Simultaneously replace the 2nd, 3rd and 4th fingers *low*. Be sure that there is a **big space** between the thumb and the 2nd finger.

* *
*

Après avoir passé le pouce au-dessus du 4me doigt, le replacer *haut* (sur le bord extérieur), sans déranger l'angle de la main et en conservant le poignet creusé.

Jouer le 4me doigt. (Mémorandum: le repliant instantanément dans la main.)

Attendre.

Glisser le pouce en bas le long de la corde, à à peu près cinq centimètres, tout en gardant les doigts repliés dans la main (fig. 4) et en maintenant le poignet creusé et l'avant-bras absolument horizontal.

Attendre.

Simultanément, replacer les 2me, 3me et 4me doigts *bas*. S'assurer qu'il y a **l'écart** voulu entre le pouce et le 2me doigt.

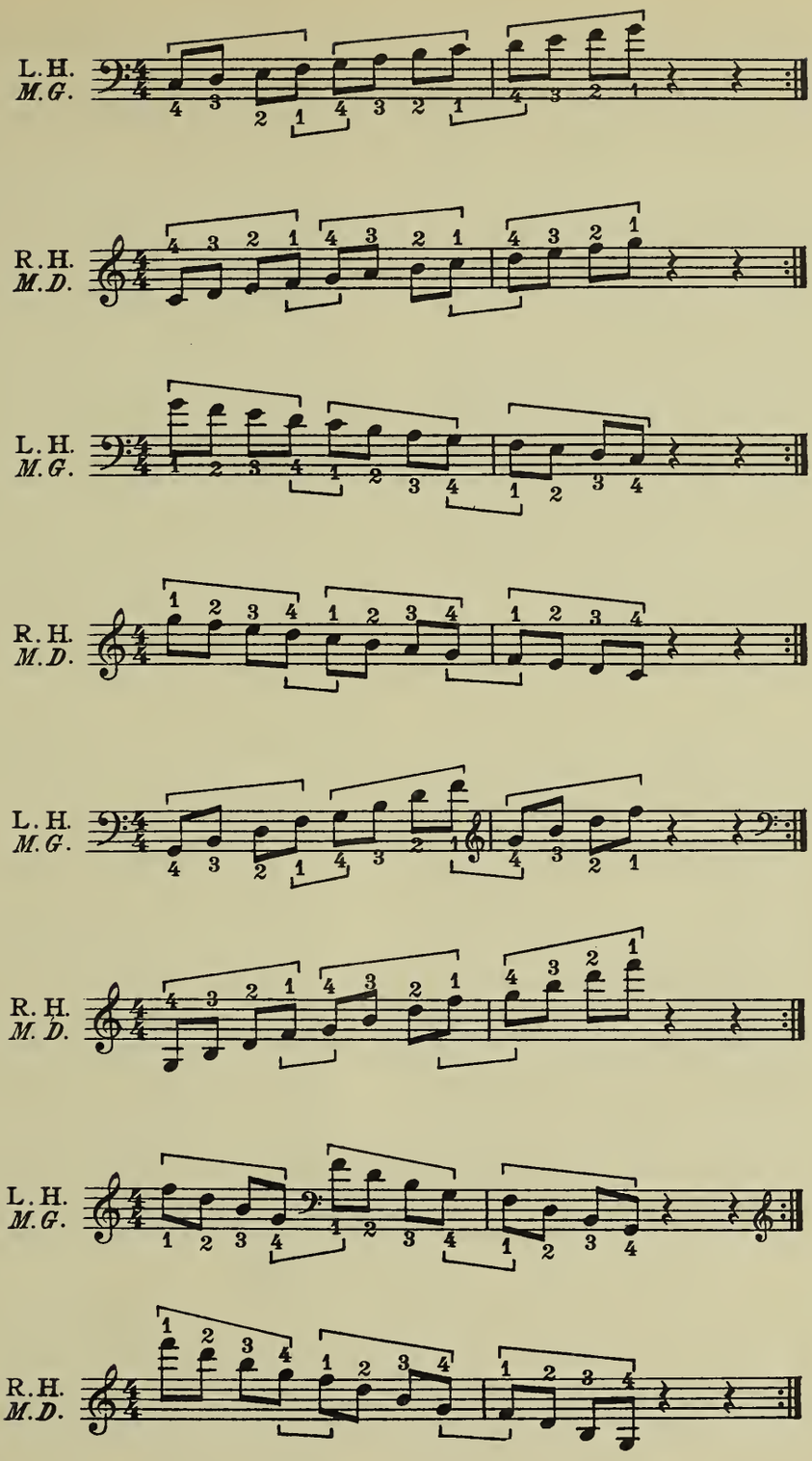
* *
*

As soon as the student has become thoroughly familiar with the *fundamental* method of playing scales and arpeggios, and is working to increase his speed, he should attenuate and gradually merge into one movement such details as *sliding along the string* and *pivoting*. The aim of this fundamental method of playing scales and arpeggios is to facilitate the comprehension of their inner mechanism.

At the end of each of the following exercises, the student should raise his hand as prescribed in the chapter on Instrumental Esthetics *i.e.*: "raise the hand, closed—straight up—very slowly, *without the least rigidity, and without altering the angle of the hand.* (Keep the wrist curved in.)"

Dès que l'élève sera complêtement familiarisé avec la manière *fondamentale* de jouer les gammes et les arpèges, et qu'il travaillera en vue d'augmenter la vitesse de son jeu, il devra atténuer les détails techniques tels que *glisser le long de la corde* et *pivoter*, et fondre ces détails en un même mouvement. Cette manière fondamentale de jouer les gammes et les arpèges a pour but de faciliter la compréhension de leur mécanisme intérieur.

A la fin de chacun des exercices suivants, l'élève devra élever la main ainsi que décrit dans le chapitre traitant de l'esthétique instrumentale, c'est-à-dire: « élever la main, fermée—droit en haut—très lentement, *sans la moindre rigidité, et sans altérer l'angle de la main.* (Garder le poignet creusé.) »



The harp, being constructed on the diatonic plan, does not require a particular fingering for each scale. Unlike the piano—where it is necessary to use a specific fingering for each major and minor scale because of its chromatic construction—on the harp, one fingering suffices for all the scales. **The scale,** on the harp, must be considered as an ascending or descending run. As demonstrated above, the scale is *invariably* fingered with the four fingers, *without the return of the same finger on the tonic or without ending the scale on any octave of the tonic.*

La harpe, étant construite d'une manière diatonique, n'exige pas un doigté spécial pour chaque gamme. Contrairement au piano—où il est nécessaire d'employer un doigté spécifique pour chaque gamme majeure et mineure à cause de sa construction chromatique—à la harpe, un doigté suffit pour toutes les gammes. **La gamme,** à la harpe, doit être considérée comme un trait montant ou descendant. Ainsi que démontré plus haut, la gamme doit *invariablement* se doigter avec les quatre doigts, *sans le retour du même doigt sur la tonique ni sans finir sur l'octave ou sur n'importe quelle octave de la tonique.*

* * * * *

TONE-PRODUCTION—SONORITY

Particular attention should be paid to the quality of tone produced—whether playing *pp* or *ff*, slowly or quickly. It is of prime importance that the student be impressed with the necessity of acquiring a good tone. Although speed is one of the essential technical assets, it must be considered of secondary importance. *A good tone never should be sacrificed for the sake of speed.*

The tone of the harp must be well-concentrated, that is, mellow, firm and free from tenseness.

In order to acquire a well-concentrated tone-production, and to prevent fatigue in the forearm, the beginner should practise softly; this will normally develop a sense of firmness. The volume of tone should be increased *gradually*.

Loud playing should not be attempted except by students whose correct position and right action have been developed by a great amount of self-control. Loud playing is a combination of stiffness and suppleness.

* *
*

FATIGUE

Students are often disconcerted by a feeling of weariness in the arms.

First: locate *exactly* whence comes the feeling of fatigue. If it is felt in the upper part of the arm, namely in the biceps and triceps, it is not really fatigue but a normal development of those muscles, and there is no danger in continuing to play. But when this sensation is felt in the forearm or wrist, it is a symptom of stiffness, resulting from incorrect action of the fingers. The pupil should stop playing immediately, otherwise stiffness might result. If one is troubled with stiffness one should not refrain from practising altogether; one should practise very softly, with full and free action of the fingers, until the muscles are legitimately developed.

* *
*

PEDALS

The pedals are not used in these preliminary exercises, but they are constantly used in the Fifteen Preludes which follow. The moving of the pedals offers no physical difficulty, and their use should in no way disconcert the beginner.

Noise in pedaling comes from moving the pedal too abruptly into the inner part of the notch. To eliminate this noise, it will suffice to practise the following exercise:

1. Push the pedal vigorously from *flat* to *natural*, on the outer part of the notch, purposely making noise.
2. Bring the pedal gently and silently into the inner part of the notch (by relaxing the knee and merely guiding the pedal with the ball of the foot), *without the least noise.*

SONORITÉ

On doit prêter une attention toute particulière à la qualité du son—soit que l'on joue *pp, ff,* lentement, ou vite. Il est de toute importance que l'élève soit convaincu de la nécessité d'acquérir une bonne sonorité. Quoique la vitesse soit une des choses essentielles, on doit néanmoins n'y attribuer qu'une importance secondaire. *En aucun cas on ne devra sacrifier la sonorité au plaisir de jouer vite.*

La sonorité de la harpe doit être concentrée, c'est-à-dire ronde, veloutée et ferme, dégagée de toute rigidité.

Pour acquérir une sonorité concentrée, et afin d'éviter de fatiguer l'avant-bras, le commençant devra travailler doucement (sans force); ainsi, il developpera normalement un sens de fermeté. Le volume de sonorité doit être augmenté *peu à peu.*

Seuls, devront jouer fort, les élèves, qui, au moyen d'un travail concentré, auront acquis une excellente position et une action correcte des doigts: la force véritable étant un composé de raideur et de souplesse.

* *
*

FATIGUE

Les élèves sont souvent déconcertés par une sensation de fatigue dans les bras.

D'abord, on devra s'assurer *exactement* d'où provient cette sensation de fatigue. Si cette sensation est éprouvée dans le haut du bras (biceps et triceps), ce n'est pas de la fatigue véritable mais simplement le développement normal des muscles, et il n'y a aucun danger à continuer de jouer. Mais si on éprouve cette sensation dans l'avant-bras ou au poignet, c'est indice de raideur provenant de l'action incorrecte des doigts. L'élève devra s'arrêter immédiatement afin d'éviter la raideur qui pourrait s'ensuivre. Si l'on est atteint de raideur, on ne devra toutefois pas cesser le travail entièrement; on travaillera très doucement (sans force), avec l'action des doigts la plus complête et la plus libre, jusqu'à ce que les muscles se soient normalement développés.

* *
*

PÉDALES

Dans ces exercices préliminaires les pédales ne sont pas utilisées, mais elles sont employées de manière constante dans les quinze préludes qui suivent. L'usage des pédales ne présente aucune difficulté physique et ne doit nullement déconcerter le commençant.

Le bruit qui souvent résulte de l'action des pédales est causé par un mouvement trop brusque de la pédale dans la partie interne du cran. Pour éliminer ce bruit, il suffira de travailler l'exercice suivant:

1. Pousser la pédale vigoureusement du *bémol* au *naturel*, sur la partie externe du cran, sans crainte du bruit qui en résulte.
2. Ramener la pédale doucement dans la partie interne du cran (en détendant le genou et guidant la pédale avec le gros orteil), *sans le moindre bruit.*

These two movements, after practise, should gradually merge into one silent movement.

When moving the pedals, the heels should remain on the floor, as much as possible.

The following paragraph from the *Modern Study of the Harp* will complete this chapter:

"Every unnotching of the pedals is scrupulously indicated in accord with the rhythms of the musical expression. By conscientiously taking note of this, one will acquire two things important in themselves and necessary to interpret faithfully the musical thought. First of all, the pedals will cease to occasion special solicitude, and thus the needless worry they cause will disappear. Then, also, owing to their correspondence with the musical accentuation—esthetically and sonorously considered—the movements of the feet will no longer be left to chance. The action of the pedals can thus be controlled in a manner both unnoticeable and silent (a most important matter) and the ensemble of the player's gestures will constitute a **whole** indissolubly harmonious and more essentially artistic. (Notice that the pedals used by the right foot are always indicated above those used by the left foot—a purely conventional means to facilitate reading.)"

* *
*

PEDAL DIAGRAM

The Pedal Diagram is a practical and simplified harpistic key signature (see the *Modern Study of the Harp*, page 7). Like the harpistic key signature, it indicates any arrangement of the pedals. It can be used by the student as a reminder of the arrangement of the pedals at the beginning of a passage. (This will be particularly useful in a practical way when repeating a passage several times in order to affirm it.) Harpists in orchestras can use the Pedal Diagram to advantage. Firstly, the diagram will eliminate writing the name of each pedal. Secondly, the whole diagram can be drawn in a few seconds. Thirdly, the pictorial coördination of the diagram with the actual arrangement of the pedals will fix the position of each pedal in the player's mind more easily and more accurately than by writing the names of the pedals.

The following example represents the arrangement of the pedals at the beginning of Ravel's *Introduction and Allegro:*

E♭ F♯ G♯ A♮
B♯ C♭ D♭

Below is the same arrangement of the pedals described by the Pedal Diagram:

Ces deux mouvements devront, après un peu de travail, se confondre en un même mouvement silencieux.

Les pédales doivent s'actionner, autant que possible, en gardant les talons à terre.

Le paragraphe suivant, extrait de *L'Etude Moderne de la Harpe*, complêtera ce chapitre:

«Chaque déclanchement de pédale est scrupuleusement indiqué en accord avec les rythmes de l'expression musicale. En en tenant consciencieusement compte, on acquerra deux choses importantes en soi et nécessaires pour interpréter fidèlement la pensée musicale. D'abord, les pédales cesseront d'être une préoccupation particulière, ce qui fera disparaître l'effroi qu'illogiquement elles causent. Puis, du fait de leur correspondance avec les accentuations musicales—esthétiquement et sonorement considérées—les mouvement des jambes et des pieds ne seront plus livrés au hasard. Ainsi, l'action des pédales pourra s'effectuer (ce qui est de toute importance) de façon aussi imperceptible que silencieuse, et l'ensemble des mouvements de l'instrumentiste constituera un **tout** indissolublement harmonieux et plus essentiellement artistique. (On remarquera que les pédales appartenant au pied droit sont toujours indiquées au-dessus de celles devant être actionnées par le pied gauche, moyen uniquement conventionnel qui facilitera la lecture.) »

* *
*

DIAGRAMME DES PÉDALES

Le diagramme des pédales est une armature harpistique pratique et simplifiée (voir *L'Etude Moderne de la Harpe*, page 7). De même que l'armature harpistique, ce diagramme indique une disposition particulière des pédales. Il peut être utilisé par l'élève pour se rappeler la disposition des pédales au commencement d'un passage. (Ce moyen est spécialement pratique lorsque l'élève répète un passage plusieurs fois afin de l'affirmer.) A l'orchestre, le harpiste pourra avantageusement utiliser ce diagramme. Premièrement: le diagramme des pédales éliminera la nécessité d'écrire le nom de chaque pédale. Secondement: on peut en faire le graphique entier en quelques secondes. Troisièmement: la coordination du dessin du diagramme avec la disposition des pédales fixera dans l'esprit du harpiste la position de chaque pédale plus facilement et plus exactement qu'en écrivant le nom des pédales.

L'exemple suivant représente la disposition des pédales au commencement de l'*Introduction et Allegro* de Ravel:

Mi♭ Fa♯ Sol♯ La♮
Si♯ Do♭ Re♭

Plus bas, se trouve en diagramme cette même disposition des pédales:

MUFFLING—ARREST OF VIBRATION

(See *Modern Study of the Harp*, pages 19 [bottom], 20, 21, 22.)

After *muffling*, in order to leave the strings without making them sound, remove the hand from the strings with a slight outward movement of the wrist, taking away the finger-tips last.

Muffling, sometimes becomes a rhythmical entity. In that case, one must muffle with still more precision than when merely stopping the vibrations. (See Prelude XIV, measures 18, 19, 20, 25; and Prelude XV, 13th measure from the end.)

One should not muffle at the end of a piece, unless indicated on the score. This rule holds good not only for the following Preludes but for any work *specifically written for the harp.*

* *
*

ÉTOUFFÉS—ARRÊT DES VIBRATIONS

(Voir *L'Etude Moderne de la Harpe*, pages 19 [au bas], 20, 21, 22.)

Après avoir *étouffé*, afin de quitter les cordes sans les faire moindrement résonner, ôter les mains des cordes en faisant un léger mouvement du poignet en dehors, et enlever le bout des doigts des cordes en dernier.

Etouffer, parfois, devient une entité rythmique. Dans ce cas, on doit étouffer avec encore plus de précision que pour simplement arrêter les vibrations. (Voir prélude XIV, 18me, 19me, 20me et 25me mesures; et prélude XV, 13me mesure avant la fin.)

On ne doit jamais étouffer à la fin d'un morceau, à moins d'indication à cet effet. Cette règle ne s'applique pas seulement aux préludes qui suivent, mais à toutes les œuvres *spécifiquement écrites pour la harpe.*

* *
*

HARMONICS

Right Hand

Hold the hand in the fundamental position, slightly modified so as to hold the fingers together, fingers bent over the palm of the hand (not touching the palm), the thumb obliquely forward and away from the fingers. Maintain the *same big space* between the thumb and 2nd finger as in the fundamental position. Place that part of the 2nd finger between the first and second joints *hard* against the middle of the string, and play the same string with the thumb—with the least possible motion of the thumb and of the hand. (Memorandum: always keep the forearm absolutely horizontal.)

SONS HARMONIQUES

Main droite

Tenir la main dans la position fondamentale, légèrement modifiée de manière à ce que les doigts soient absolument joints, les doigts inclinés vers le creux de la main (sans toucher la main), le pouce obliquement en avant et loin des doigts. Maintenir le *même écart* entre le pouce et le 2me doigt que dans la position fondamentale. Placer le bord extérieur de la phalangine (phalange du milieu) du 2me doigt sur le milieu de la corde, l'y appuyer *fortement*, et jouer cette même corde avec le pouce—avec le moins possible de déplacement du pouce et de la main. (Mémorandum: tenir l'avant-bras toujours absolument horizontal.)

Figure 6

Immediately after playing raise the hand gently, with freedom and suppleness, without altering its angle.

Aussitôt après avoir joué, élever la main doucement et avec grande souplesse, sans altérer l'angle de la main.

Left Hand

Hold the left hand in the following position: curved, with a hollow in the hand, all the fingers almost joined together and bent toward the thumb, the thumb bent toward the 2nd finger—the thumb and the 2nd finger forming an *open* O.

Main gauche

Tenir la main recoquillée, formant un creux, tous les doigts presque joints et inclinés vers le pouce, le pouce incliné vers le 2me doigt: le pouce et le 2me doigt formant un O *ouvert.*

Figure 7

Place the most fleshy portion of the outer part of the hand *hard* against the middle of the string.

Placer la partie la plus grasse du bord extérieur de la main sur le milieu de la corde; l'y appuyer *fortement.*

Figure 8

Play the same string with the thumb—without jerking the hand or throwing it backward—and make the tip of the thumb touch the tip of the 2nd finger, forming a *closed* O. (The form of the closed O is used for beginners so as to shape their hands correctly. Later, the position of the thumb and the 2nd finger—after playing—should be as in Figure 7.)

Jouer la même corde avec le pouce—déplaçant la main le moins possible, évitant surtout de la rejeter en arrière—et avec le bout du pouce toucher le bout de 2me doigt, formant un O *fermé*. (La forme d'un O fermé est employée pour les commençants afin de leur former correctement la main. Plus tard, la position du pouce et du 2me doigt—après avoir joué—devra être comme dans la figure 7.)

Figure 9

Immediately after playing raise the hand gently, with freedom and suppleness, without altering its angle.

* *
*

To the player, harmonics on wire strings seem to be lower than those on gut strings. This is due to the shape of the harp in its lower register.

The middle of the string changes according to whether the string is *flat*, *naturaled* or *sharped*.

Double and triple harmonics (left hand) are produced with the same position and action as single harmonics.

The practise of harmonics is sometimes irritating and may lead to discouragement. The student should refrain from getting angry when he fails to bring them out. The failure to bring out harmonics comes from inexact placing on the string (a little too high or a little too low), or from wrong attack (too slack or too brutal). In general, harmonics must be played softly; they carry infinitely farther than when played loudly.

Aussitôt après avoir joué, lever la main doucement et avec grande souplesse, sans altérer l'angle de la main.

* *
*

Les sons harmoniques des cordes filées donnent l'impression de se trouver plus bas que les sons harmoniques des cordes en boyaux. Ceci est un effet illusoire, provoqué par la forme de la harpe dans le registre grave de l'instrument.

Le milieu de la corde change suivant que la corde est au *bémol*, ou *bécarrisée*, ou *diésée*.

Les doubles et triples sons harmoniques (main gauche) s'obtiennent avec la même position et action que les sons harmoniques simples.

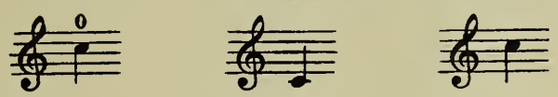
L'étude des sons harmoniques est parfois irritante et sujette à provoquer un découragement chez le commençant. Ce dernier devra éviter de se mettre en colère lorsqu'il ne réussira pas à les « faire sortir ». La raison qui empêche l'harmonique de « sortir » provient de l'inexactitude à placer sur la corde (soit un peu trop haut ou un peu trop bas), ou d'une mauvaise manière d'attaquer la corde (trop mollement ou trop brutalement). En général, les sons harmoniques doivent se jouer doucement; ils portent infiniment plus que lorsqu'on les joue fort.

In order to attain the degree of subtleness indispensable to the production of these tone-effects, great delicacy is necessary in playing harmonics.

* *
*

By placing the finger (right hand) or the hand (left hand) on the middle of the string, as indicated in the above paragraphs, the *first harmonic*—or harmonic of the octave—is produced. The first harmonic is the one generally used on the harp.

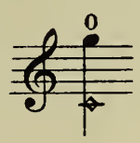
Written String played Note produced



The *second harmonic*—or harmonic of the twelfth—is used to advantage on the harp, but much less frequently than the first harmonic. Its quality is softer than that of the first harmonic. It is played exactly a third above the middle of the string.

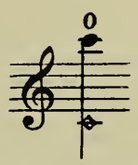
The position of the hand is the same for the production of all harmonics. The place on the string is the only thing that differs.

Sound produced
String played



The *third harmonic* can also be played on the harp, but there is no occasion for using it.

Sound produced
Stringed played



Harmonics above the third harmonic are not practicable on the harp.

* *
*

BLISTERS

Students are liable, at first, to be troubled by blistered fingers. There are various kinds of blisters. Water blisters should be pierced with a needle in two places, in order to allow the water to come out. Do this preferably at night, so that the soreness may have time to disappear before practising again. When there is a blood blister, keep on playing normally until the blister becomes hard. *In no case should the blistered skin be cut.*

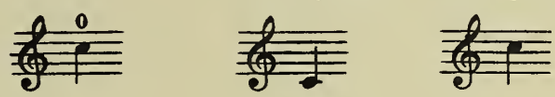
* *
*

Afin d'atteindre le degré de subtilité indispensable à la production de cette sonorité, une grande délicatesse est nécessaire en jouant les sons harmoniques.

* *
*

En plaçant le doigt (main droite) ou la main (main gauche) sur le milieu de la corde, ainsi qu'indiqué dans les paragraphes précédents, on obtient le *premier harmonique* —ou harmonique d'octave. Le premier harmonique est celui généralement utilisé sur la harpe.

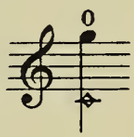
Ecriture Corde jouée Note produite



Le *deuxième harmonique*—ou harmonique de douzième —s'emploie également sur la harpe, mais beaucoup moins fréquemment que le premier harmonique. Sa qualité est plus douce que celle du premier harmonique. Cet harmonique se joue exactement un tiers au-dessus du milieu de la corde.

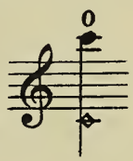
La position de la main est la même pour tous les harmoniques; seul, l'endroit de la corde diffère.

Son produit
Corde jouée



Le *troisième harmonique* peut également se jouer sur la harpe, mais il n'y a pas occasion de l'utiliser.

Son produit
Corde jouée



Les harmoniques au-dessus du troisième harmonique ne sont pas utilisables à la harpe.

* *
*

AMPOULES

Les élèves sont susceptibles, au début, d'avoir des ampoules aux doigts. Il y a différentes sortes d'ampoules. Lorsque c'est une ampoule d'eau, on doit la percer avec une aiguille, dans deux endroits, de manière à ce que l'eau puisse en sortir. Faire ceci de préférance le soir, afin que la sensibilité du doigt ait le temps de disparaître avant de reprendre le travail. Lorsque c'est une ampoule de sang, on devra continuer à travailler normalement jusqu'à ce que l'ampoule devienne dure. *Se bien garder de ne jamais couper la peau d'une ampoule.*

* *
*

CALLOUSES

The growth of hard callous on the finger-tips prevents good tone-production. The remedy is to file the calloused spots with a nail file. *Under no circumstances should calloused skin be cut.*

* *
*

COMBINED RHYTHMS

Some harp and piano students find it difficult to play combined rhythms such as 2 against 3 or 3 against 2. This difficulty can be overcome by doing the following exercise, *away from the instrument.* The speaking voice serves as a reconciling medium for the two rhythms, and each hand taps its respective rhythm on a wooden surface. Count energetically aloud, with strict regularity, and tap the notes exactly as marked. **Tap very strongly.** Accent the two notes coinciding with the count 1 of each group. Begin at a slow tempo and gradually increase the speed. After having mastered the counting and tapping together, stop counting and continue tapping.

Other combined rhythms—3 against 4, 4 against 3, 3 against 5, 5 against 3, 4 against 5, 5 against 4, etc.—will be easily conquered once the 2 against 3 and 3 against 2 have been mastered.

DURILLONS

Le durcissement du bout des doigts empêche d'avoir une bonne sonorité. Pour faire disparaitre la callosité, il suffira de la limer avec une lime à ongle. *En aucun cas on ne devra couper les durillons.*

* *
*

RYTHMES COMBINÉS

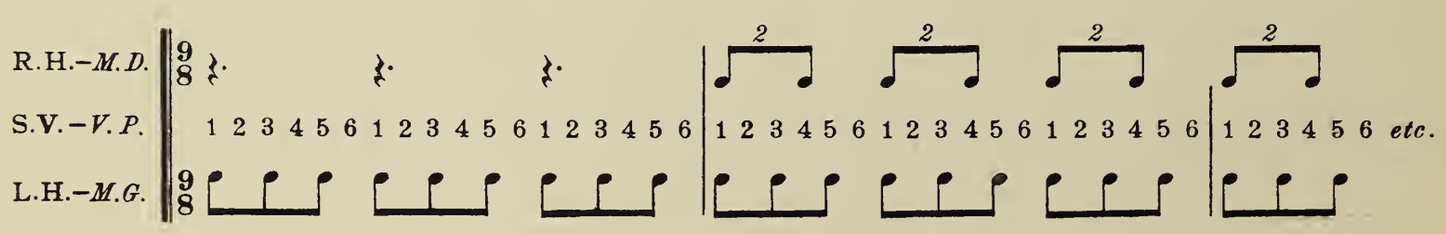
Certains élèves de harpe et de piano ont de la difficulté à jouer les rythmes combinés tels que 2 contre 3 ou 3 contre 2. Cette difficulté peut se surmonter au moyen de l'exercice suivant, *sans l'instrument.* La voix parlée est employée comme médium conciliatoire des deux rythmes, et chaque main frappe son rythme respectif sur une surface de bois. On devra compter énergiquement à haute voix, avec parfaite régularité, et frapper les notes exactement ainsi qu'indiqué. **Frapper très fortement.** Accentuer les deux notes qui coïncident avec le chiffre 1 de chaque groupe. Commencer dans un mouvement lent et augmenter peu à peu la vitesse. Après avoir maîtrisé le comptage et le frappement ensemble, cesser de compter et continuer à frapper.

D'autres rythmes combinés—3 contre 4, 4 contre 3, 3 contre 5, 5 contre 3, 4 contre 5, 5 contre 4, etc.—pourront facilement être acquis une fois que l'on aura maîtrisé les 2 contre 3 et 3 contre 2.

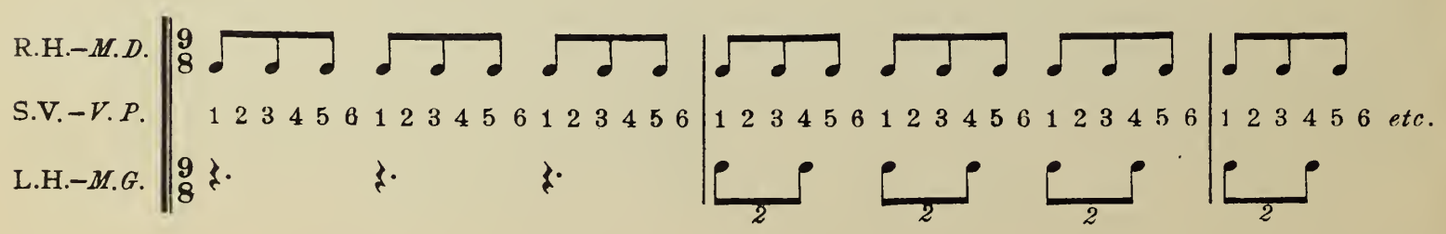
R. H. = Right hand
S. V. = Speaking voice
L. H. = Left hand

M. D. = Main droite
V. P. = Voix parlée
M. G. = Main gauche

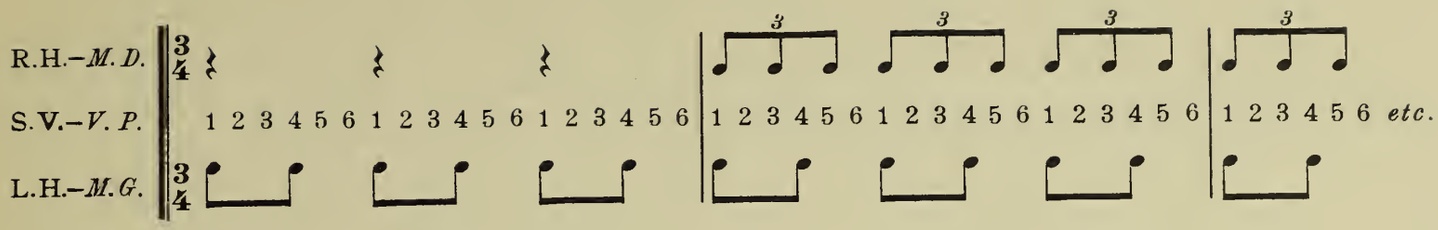
2 against 3
2 contre 3



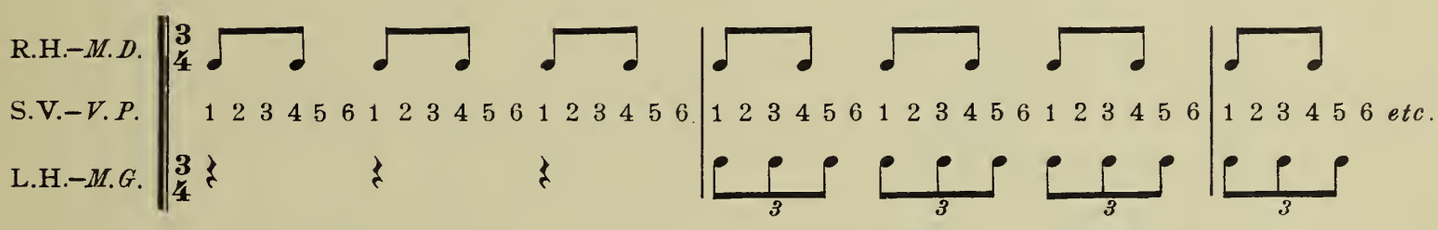
2 against 3
2 contre 3



3 against 2
3 contre 2



3 against 2
3 contre 2



* * *

METRONOME

A *well-regulated* metronome—*i.e.*, a well-leveled one—is absolutely indispensable. Only with the aid of the metronome can one control any work of a technical nature.

The usage of the metronome is of relatively recent date, since it was invented by Maelzel at the beginning of the XIXth century. This explains why the masters of the past were obliged to content themselves with rather vague terms, such as "Andante," "Moderato," "Allegretto," etc., to indicate the tempo (speed). Such terms are less and less used by contemporary composers; thanks to the metronome, they are enabled to specify the exact speed at which their works should be played.

The metronome is not only indispensable as a means of controlling all technical work, but it is also a medium for the comprehension of the exact characteristic speed of a work.

The rôle of the metronome, however, should be limited to that of a *rhythmical controller*. Abuse of its employ inevitably devitalizes one's playing and renders it mechanical.

* * *

* * *

MÉTRONOME

Un métronome bien réglé—c'est-à-dire bien nivelé—est tout à fait indispensable. C'est uniquement à l'aide du métronome que l'on peut contrôler tout travail d'ordre technique.

Le métronome est d'usage relativement récent (il fut inventé par Maelzel au début du XIXme siècle). Ceci explique pourquoi en tant qu'unité de mesure les maîtres du passé durent se contenter de termes assez vagues tels que « Andante », « Moderato », « Allegretto », etc., termes de moins en moins employés par les compositeurs d'aujourd'hui, qui, grâce au métronome peuvent spécifier la vitesse exacte à laquelle leur œuvre doit être jouée.

Le métronome est indispensable non seulement comme moyen de contrôle pour tout travail d'ordre technique, mais aussi comme instrument-médium propre à déterminer la vitesse caractéristique d'une œuvre.

L'usage du métronome doit néanmoins être limité au rôle de *contrôleur rythmique*. Il serait mauvais en effet de s'en servir d'une manière constante; ceci entraînerait la dévitalisation du jeu de l'exécutant et le rendrait mécanique.

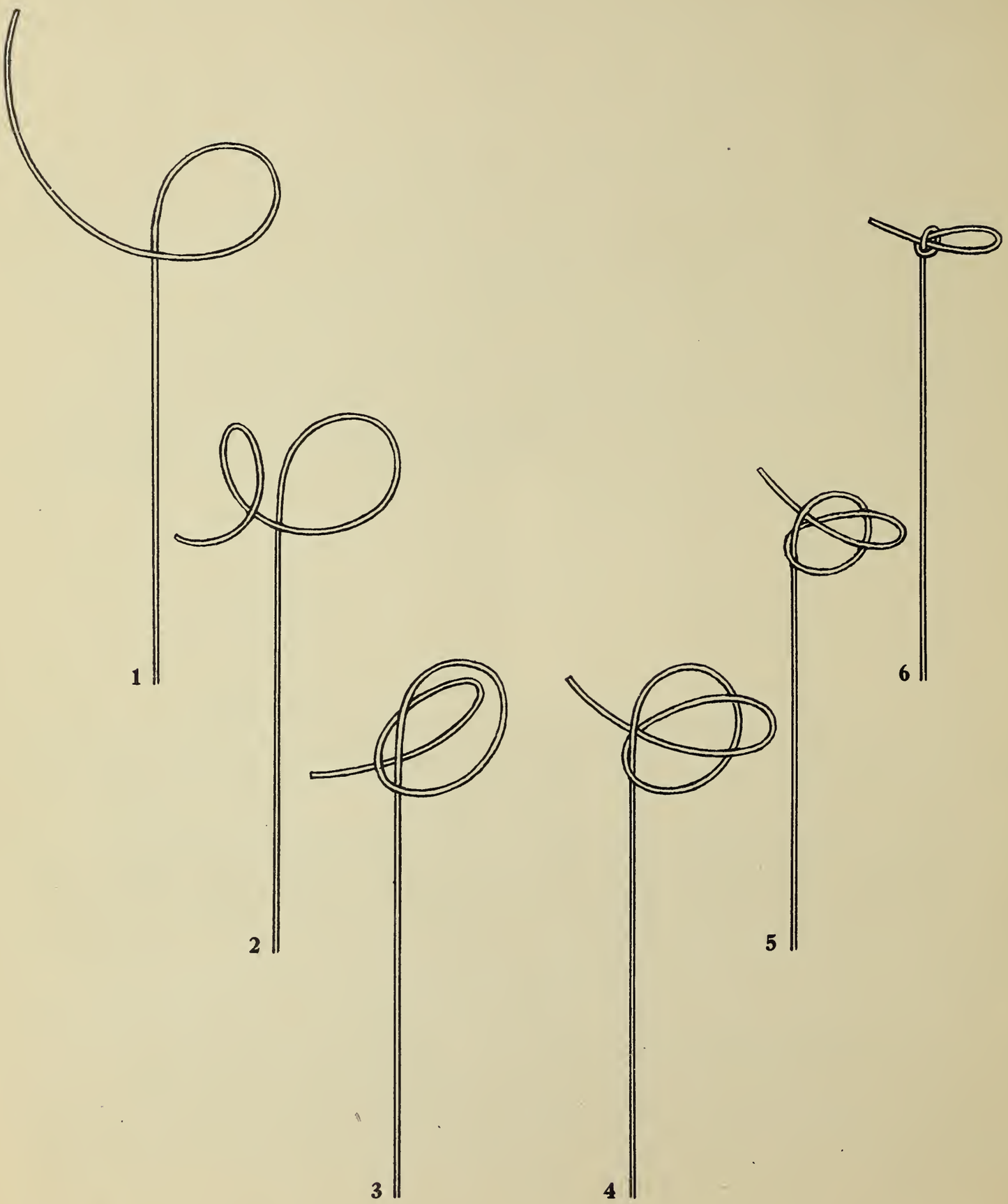
* * *

STRINGING THE HARP

The following designs explain how to make a correct knot:

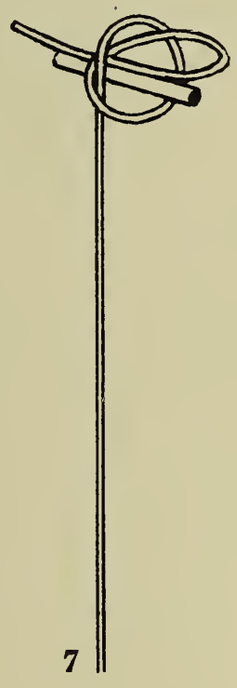
MONTAGE DES CORDES

Les dessins suivants expliquent la manière de faire un nœud correctement:

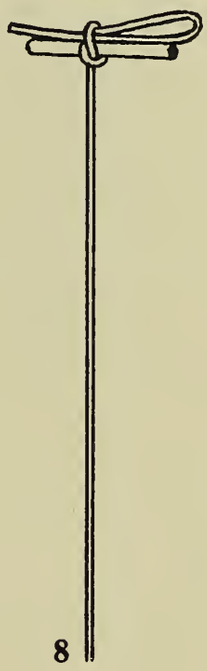


Strings of the 1st, 2nd and 3rd octaves will be insured against premature breaking by inserting a piece of a 5th octave string—three quarters of an inch long—into the knot, as shown in the following designs. Harps without pegs in the 1st, 2nd and 3rd octaves (invented in 1925) render necessary the insertion of a piece of a 5th octave string into the knot:

On assurera les cordes des 1re, 2me et 3me octaves contre une casse prématurée en insérant un bout de corde d'une corde de la 5me octave—de deux centimètres de longueur—dans le nœud, ainsi que démontré dans les dessins suivants. En ce qui concerne les harpes construites sans boutons d'arrêt pour les cordes des 1re, 2me et 3me octaves (inventées en 1925), l'insertion d'un bout de corde d'une corde de la 5me octave, dans le nœud, est indispensable:



7



8

A *safety loop*, over the first loop, will give the string greater endurance. During hot weather, two safety loops are required, especially when strings are not of the best make.

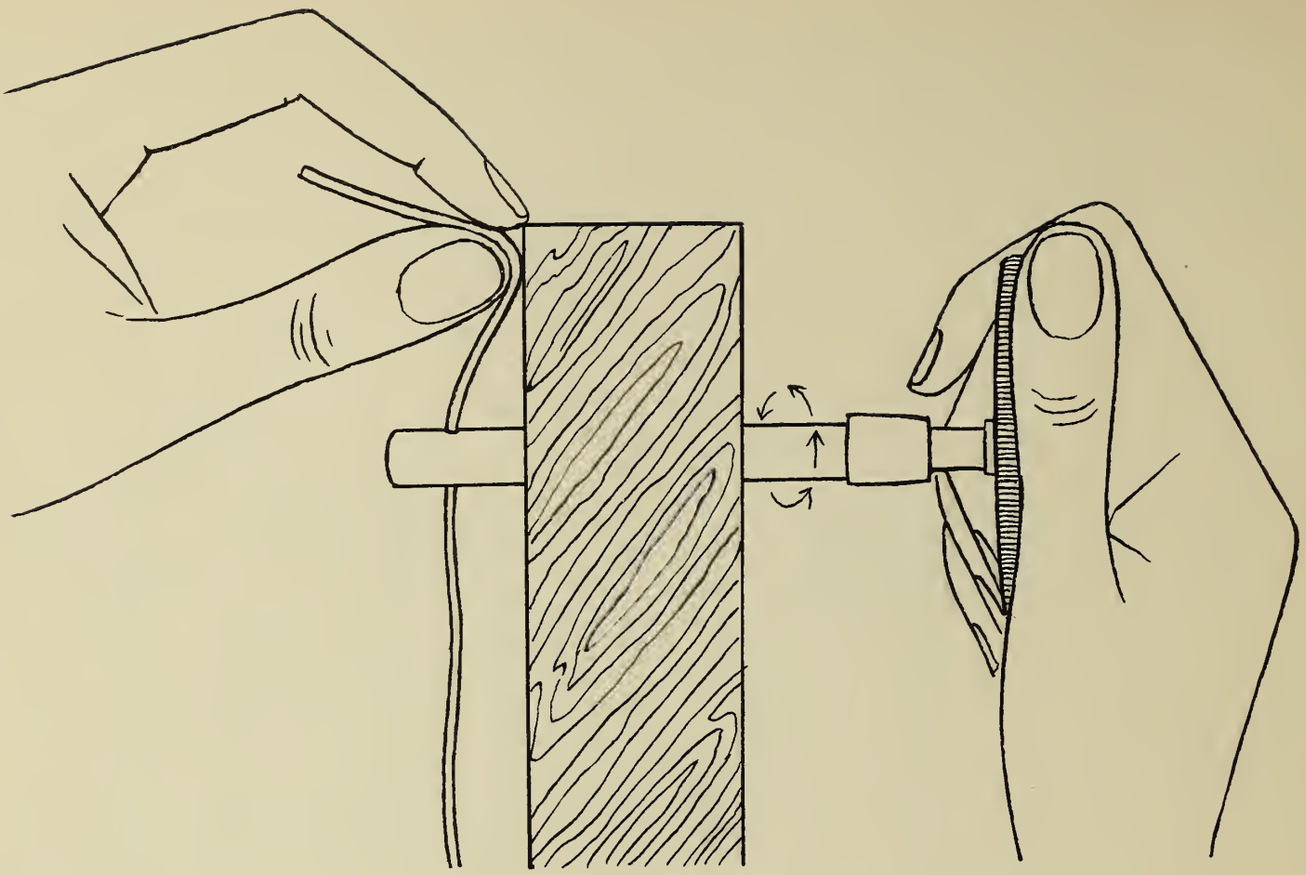
* *
*

Un *nœud de sûreté* (un nœud ordinaire), au-dessus du premier nœud, donnera à la corde une plus grande durabilité. Pendant les chaleurs, deux nœuds de sûreté sont nécessaires, spécialement si les cordes sont de qualité douteuse.

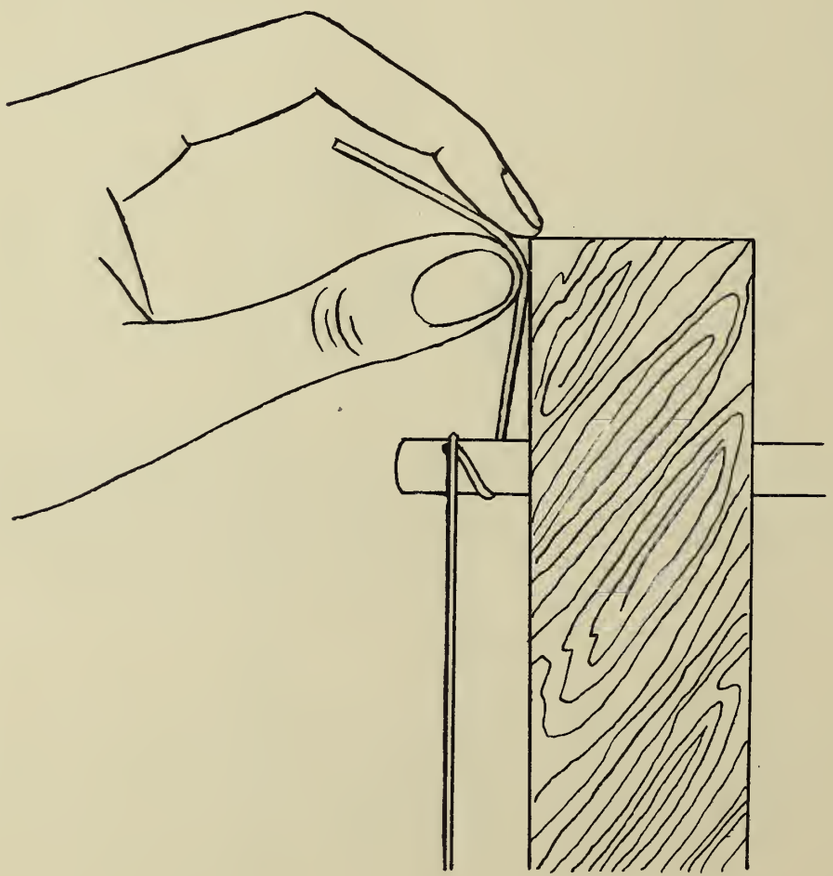
* *
*

The procedure known as "*the three turns*", three turns of the string around the tuning-pin, is the best way of winding the string. It immediately locks the string and prevents it from slipping. Furthermore, it eliminates the unnecessary process of painfully bringing the string up to its proper pitch: at the end of the third turn, the string has reached its pitch. The following designs explain how to proceed:

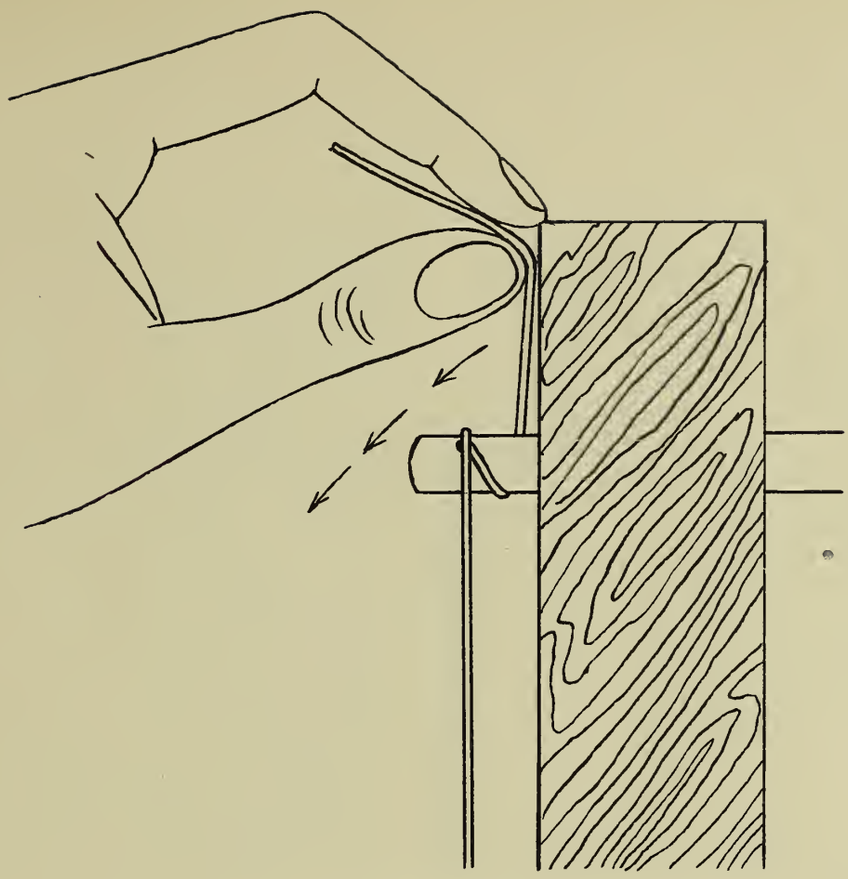
Le procédé connu sous le nom «*les trois tours*», c'est-à-dire trois tours autour de la cheville d'accord, est le meilleur pour enrouler une corde en boyaux. Au moyen de ce procédé, la corde se trouve immédiatement « cadenassée » et mise ainsi dans l'impossibilité de glisser en arrière. De plus, ce procédé élimine l'opération inutile—et pénible à l'oreille—qui consiste à accorder la corde petit à petit: à la fin du troisième tour, la corde atteint son diapason. Les dessins qui suivent expliquent la manière de procéder:



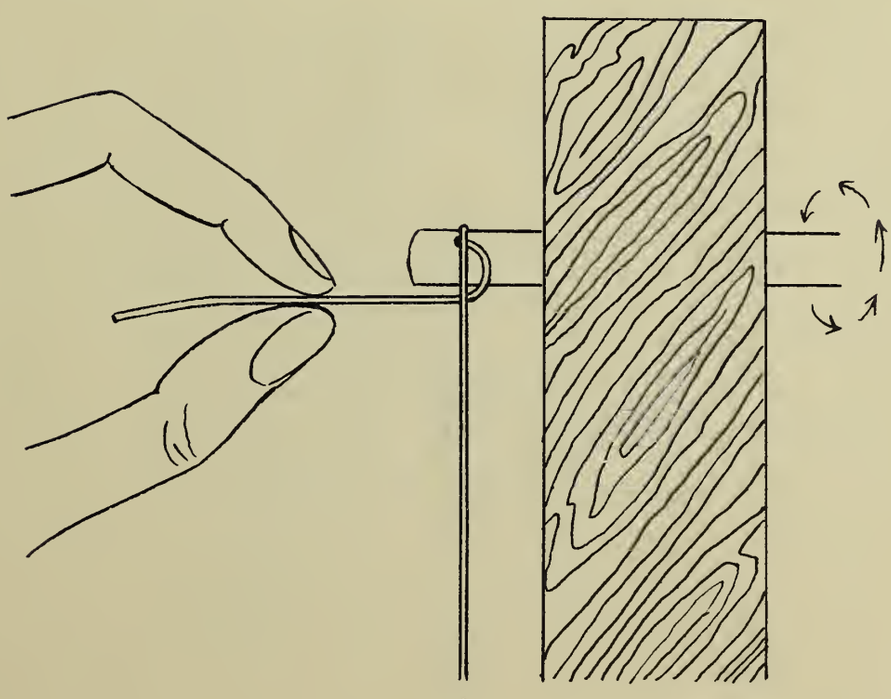
1



2



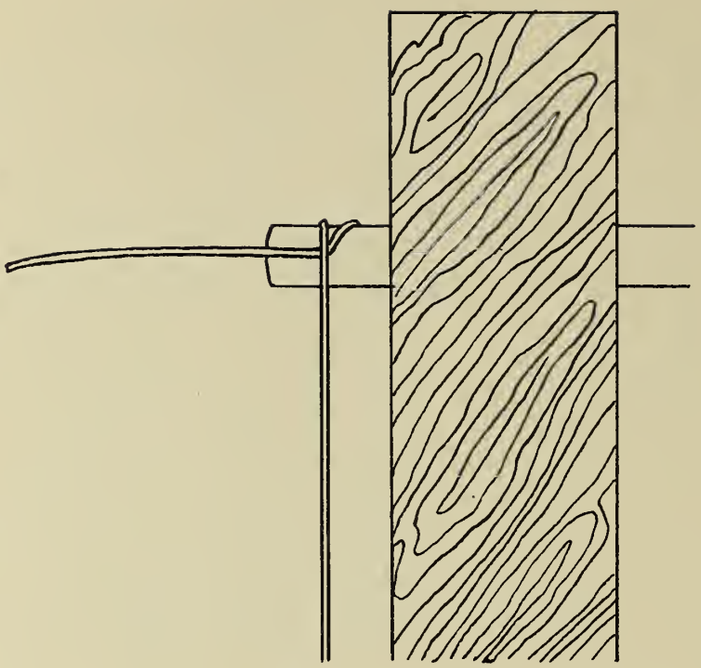
3



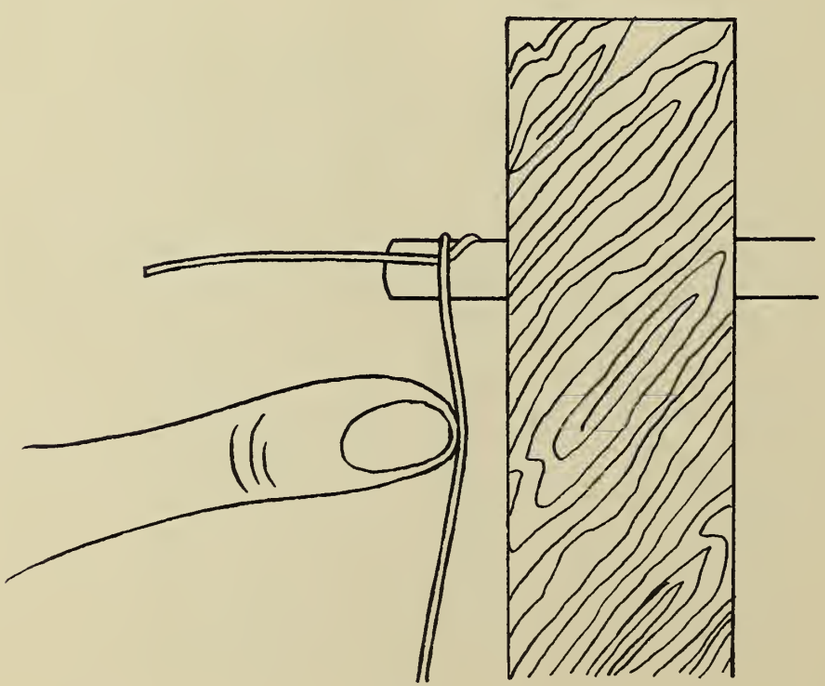
4

Here, the string is locked. (The left hand can leave the string.)

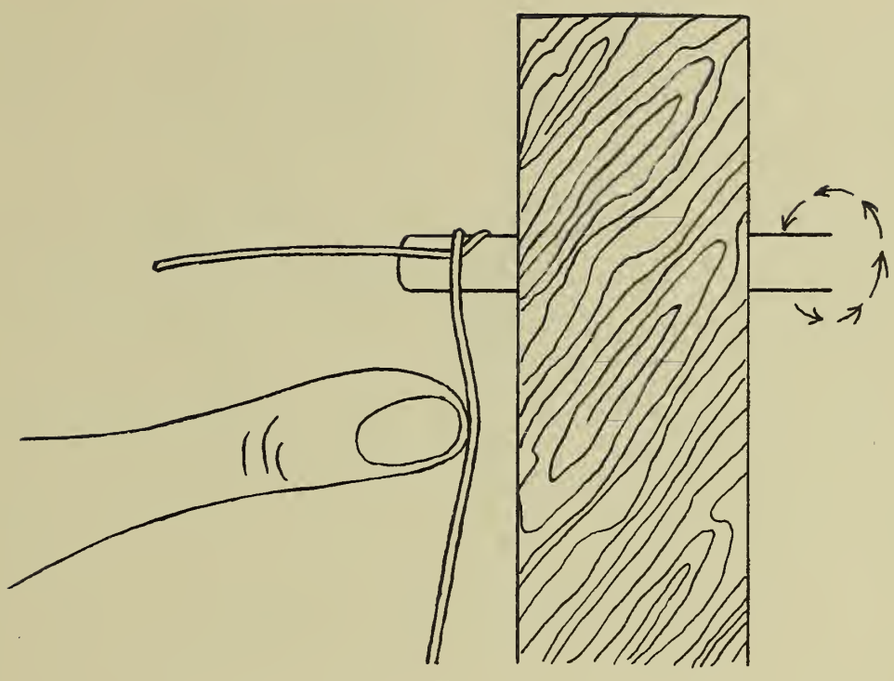
Ici, la corde se trouve « cadenassée ». (La main gauche peut quitter la corde.)



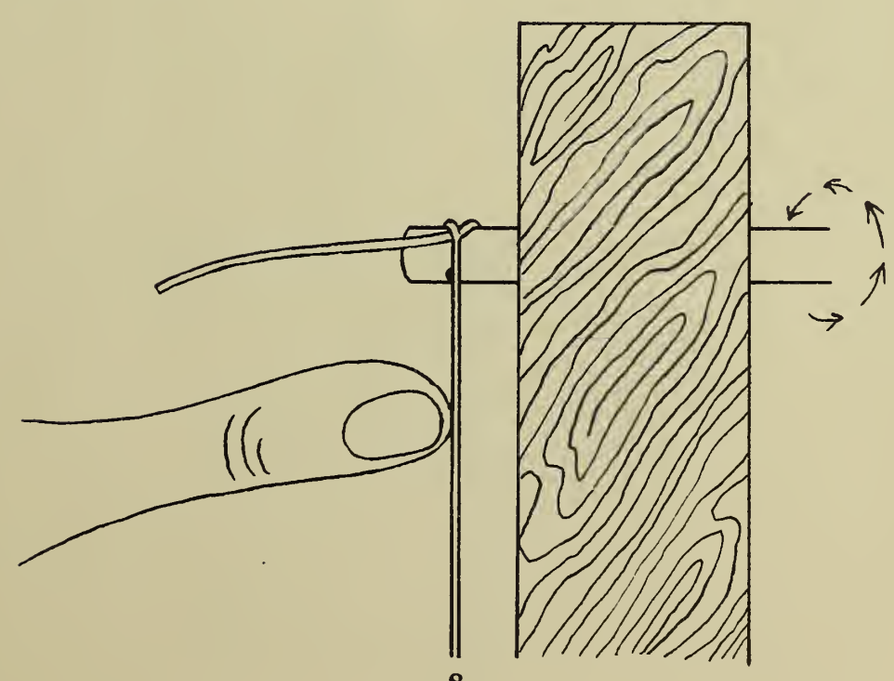
5



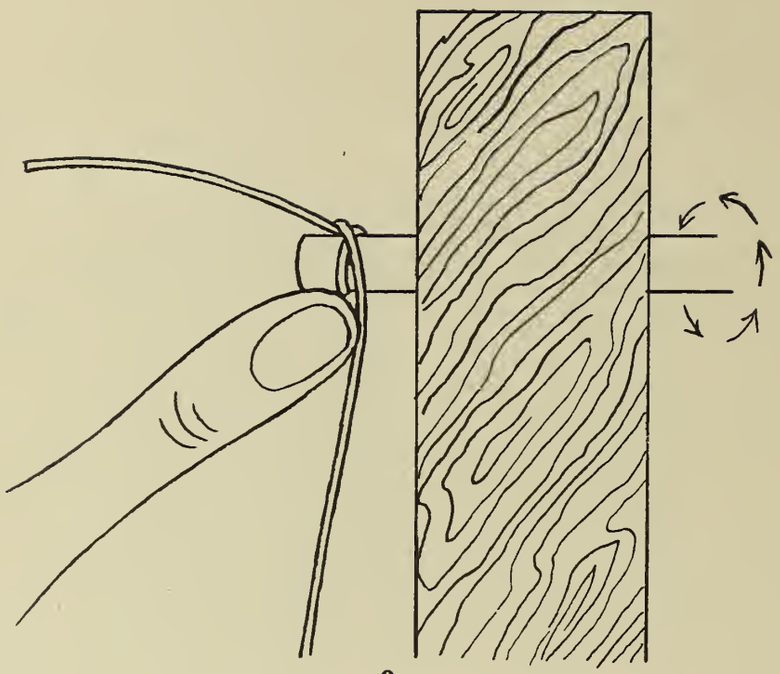
6



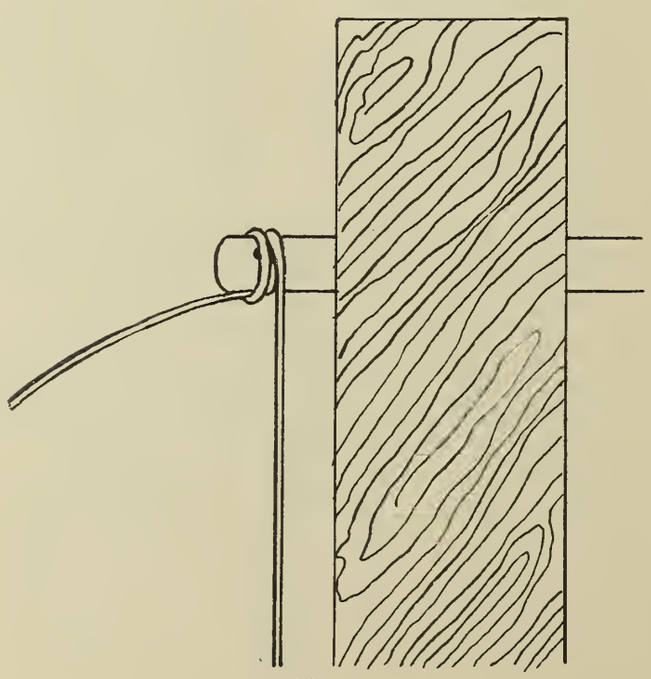
7



8



9



10

Strings of the 4th and 5th octaves require more winding than strings of the first three octaves. They do not need to be locked.

Never oil strings, whatever the weather.

Wire strings should be put on with special care. Before winding them, they should be held extremely loose so that they may be wound at least twice, otherwise they might break. They must not be locked.

The upper ends of all strings (gut as well as wire) should be cut short after having been put on. Cut the ends of wire strings and heavy gut strings immediately, though it is wise to let the other gut strings prove their worth for an hour or two.

The reasons for clipping strings are obvious. First, the surplus end of the string generally becomes dry. Second, that part wound around the tuning-pin is always damaged and it would be unsafe to depend on such a string. Third, harps on which surplus string is left look unkempt.

* *
*

PATCHING STRINGS

Strings of the 3rd, 4th and 5th octaves (excluding the wire strings of the 5th octave) breaking *above* the groove, can be patched. Contrary to what one might suppose, a patched string has more resistence than a new string. Always patch with a string slightly thicker than the broken one. The following designs explain how to patch strings:

Les cordes des 4me et 5me octaves doivent s'enrouler davantage que celles des trois premières octaves. Ces cordes n'ont pas besoin d'être « cadenassées ».

Ne jamais huiler les cordes, quelle que soit la température.

Les cordes filées doivent être mises avec une attention particulière. Avant de les enrouler autour de la cheville d'accord, on devra les tenir très lâches afin quelles puissent s'enrouler au moins deux fois, faute de quoi elles pourraient casser. On ne doit pas les « cadenasser ».

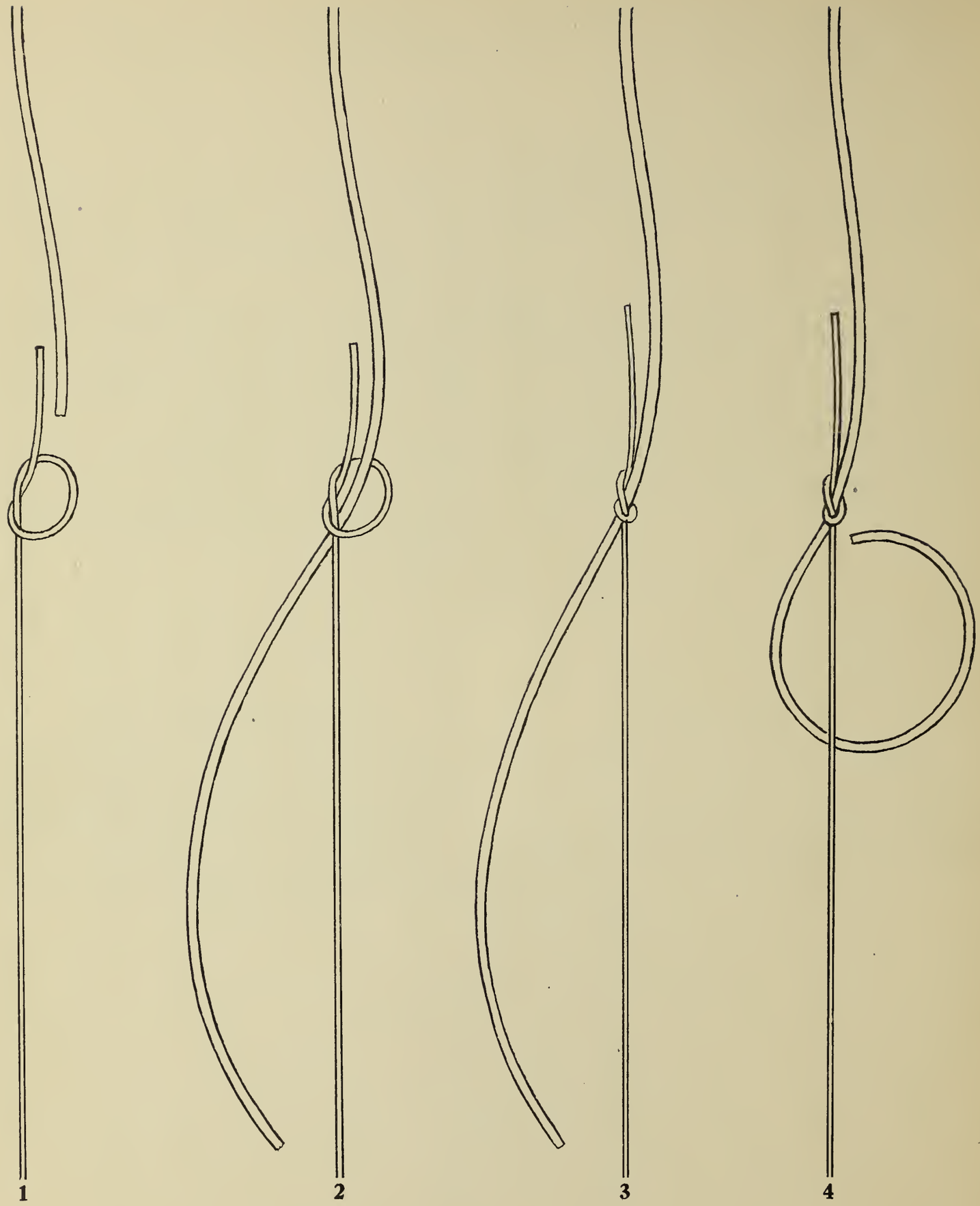
L'extrémité haute de toutes les cordes (cordes filées aussi bien que les cordes en boyaux) doit être coupée très courte après avoir été mise. On peut couper le bout des cordes filées et des grosses cordes en boyaux immédiatement, mais il est bon d'expérimenter la durabilité des autres cordes pendant une ou deux heures avant de les couper.

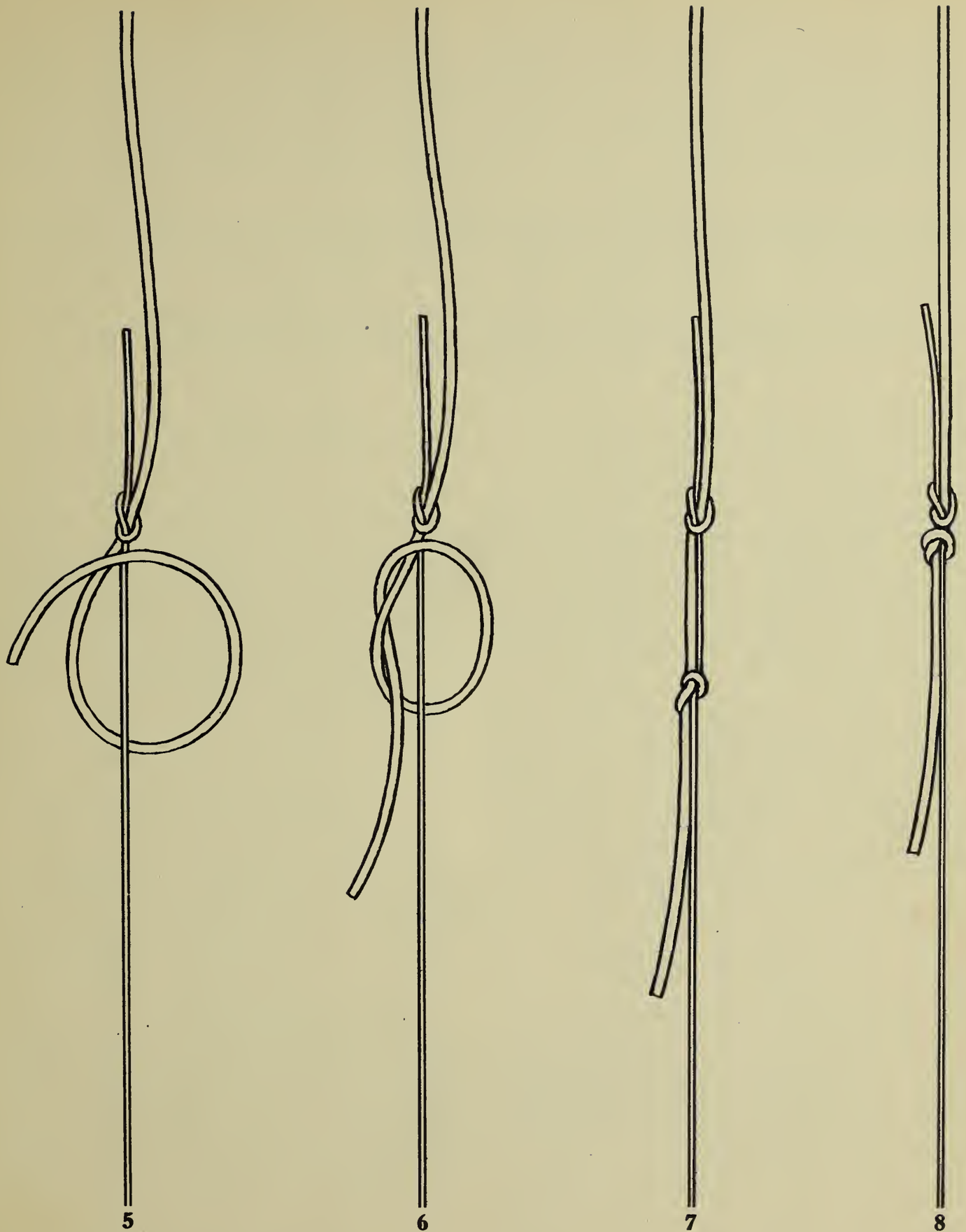
Les cordes doivent être coupées courtes pour raisons évidentes. Premièrement: la partie supplémentaire de la corde devient sèche. Deuxièmement: la partie enroulée autour de la cheville d'accord est toujours endommagée et ne peut s'utiliser avec sûreté. Troisièmement: les harpes dont les cordes ne sont pas coupées courtes ont l'air d'être « mal peignées ».

* *
*

RACCOMMODAGE DES CORDES

Les cordes des 3me, 4me et 5me octaves (à l'exception des cordes filées de la 5me octave) qui se cassent au-dessus du sillet, peuvent se raccommoder. Contrairement à ce que l'on serait tenté de croire, une corde raccommodée offre plus de résistance qu'une corde nouvelle. On devra toujours raccommoder une corde avec une corde un peu plus grosse que la corde cassée. Les dessins suivants expliquent comment raccommoder une corde:


1
2
3
4

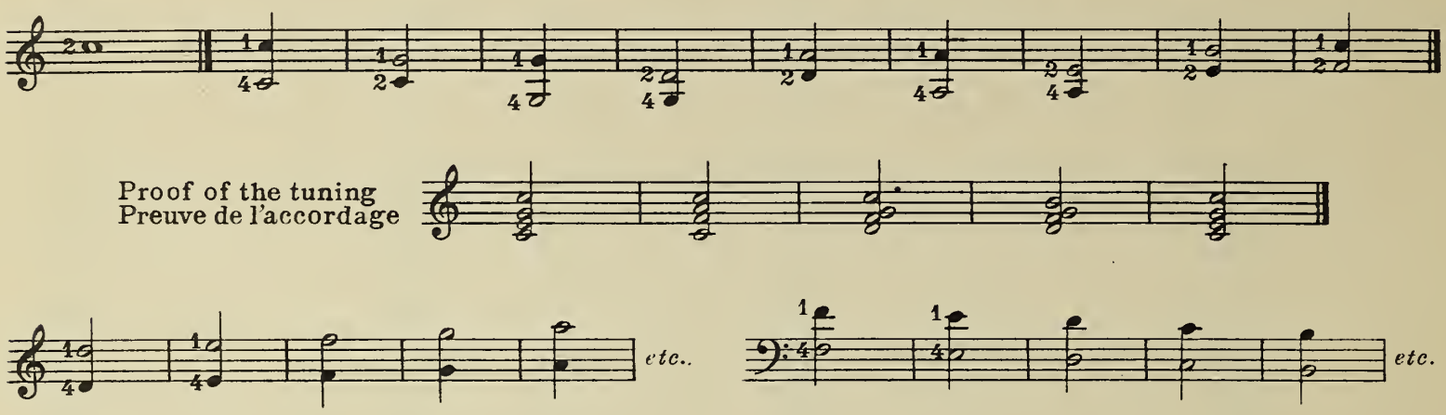


After having tuned a patched string, clip the ends of the knot so that they will not buzz.

Lorsqu'une corde raccommodée aura été accordée, on devra couper les bouts du nœud afin qu'ils n'occasionnent aucun « frisement ».

TUNING

The following method is the simplest and most efficient for tuning the harp. Observe carefully the fingering in the chart. This fingering gives the left hand the necessary equilibrium and stability for the production of a well-balanced, concentrated tone. Play in the middle of the strings—where the best tone is obtained.



Tune the first *C* from the corresponding *C* of the piano. (The piano should always be tuned at 440 *A*.) The quarter-notes (♩) indicate the strings already tuned; the half-notes (𝅗𝅥) indicate the strings to be tuned. Warning: play the two strings exactly together; tune octaves *perfectly;* tune fifths *slightly short* (*i.e.*, slightly below perfect). The proof of the tuning may be played both broken ("arpeggioed") and unbroken (flat).

While tuning:

(1) *Always have a perfect position of the left hand* (and play in the middle of the strings).

(2) *Push tuning screws in tight, so that they do not slide back.* (Never hammer the tuning screws.)

Beginners should tune standing up. They should not tune softly nor shyly. When tuning, the tone must always be firm; thus, each tone will reach the beginner's perceptive sense with precision and neatness.

* *
*

The above method must not be used indiscriminately; only those who have acquired the habit of playing on a well-tuned harp may use it. It goes without saying that this restriction does not apply to those rare individuals who have a real gift for tuning. *Beginners, and those having inaccurate ears, should tune every string of the harp from the corresponding note of a well-tuned piano.*

* *
*

When practising, it is most important that the harpist stop and tune whenever necessary.

Before tuning a string, students should judge whether it sounds too high or too low; then, not before, tune it accordingly—thereby saving time.

ACCORDAGE

La manière suivante est la plus simple et la plus efficace pour accorder une harpe. Observer soigneusement le doigté indiqué dans la partition d'accord. Ce doigté donne à la main gauche l'équilibre et la stabilité nécessaires à la production d'une sonorité égale et concentrée. Jouer dans le milieu des cordes—où s'obtient la sonorité la meilleure.

Accorder le premier *DO* en prenant comme exemple le *DO* correspondant du piano. (On doit toujours avoir son piano accordé à *LA* 440 vibrations.) Les noires (♩) indiquent les cordes déjà accordées; les blanches (𝅗𝅥) indiquent les cordes à accorder. Recommandation: faire sonner les deux cordes exactement ensemble; accorder les octaves *parfaites;* accorder les quintes *un peu courtes* (c'est-à-dire légèrement plus bas que parfait). La preuve de l'accordage peut se jouer arpégée et inarpégée.

Lorsqu'on accorde:

(1) *Avoir une position parfaite de la main gauche* (et jouer dans le milieu des cordes).

(2) *Pousser fortement les chevilles d'accord afin qu'elles ne glissent pas en arrière.* (Ne jamais enfoncer les chevilles avec un marteau.)

Les commençants doivent accorder debout. Ils ne doivent pas accorder timidement. Lorsqu'ils accordent, leur sonorité doit toujours être ferme, afin que chaque son leur parvienne avec précision et netteté.

* *
*

La manière ci-dessus d'accorder ne doit pas s'employer sans discernement; seuls, ceux qui auront acquis l'habitude de jouer sur une harpe bien accordée devront l'utiliser. Cette restriction, bien entendu, ne s'adresse pas aux rares individus qui possèdent le don de bien accorder. *Les commençants, et ceux qui n'ont « pas d'oreille », ou une oreille sonorement peu exercée, devront accorder chaque corde de la harpe avec la note correspondante d'un piano bien accordé.*

* *
*

Lorsque le harpiste travaille, il est de toute importance qu'il s'arrête et accorde sa harpe chaque fois que c'est nécessaire.

Avant d'accorder une corde, l'élève doit d'abord se rendre compte si la corde sonne trop haut or trop bas. Il évitera ainsi une grande perte de temps.

Some students are at first unable to ascertain whether a string sounds too high or too low. In such case, the teacher should tell them in which direction the trouble lies. A surplus of vibrations makes a string sound too high (or sharp); an insufficient number of vibrations makes a string sound too low (or flat). Students will gradually learn to distinguish a surplus of vibrations from an insufficiency of vibrations.

Some strings sound false and cannot be tuned. In that case, reverse the string (upside down) before condemning it.

Students must not acquire the habit of playing on false strings.

The art of tuning may be acquired by all those who will follow the above method.

* *
*

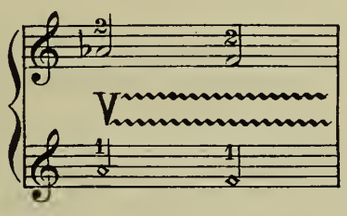
NEW EFFECTS

The explanation of the new harpistic signs used in the following Preludes is to be found in Carlos Salzedo's *Modern Study of the Harp*.

All of the sonorous effects contained in the *Modern Study of the Harp* have not been used in these Preludes: Eolian rustling, Xyloflux, Effect of Snare-drum with loosened snares, Eolian tremolo, Thunder effect, Metallic sounds, Fluidic sounds, Fluidic glides, Rocket-like sounds, Esoteric sounds, are at their best when used in an ensemble of harps or in combination with other instruments.

Since the publication of the *Modern Study of the Harp*, Carlos Salzedo has discovered other new effects which are hereby described:

Vibrant Sounds



POSITION. Right hand: place as for fundamental sounds. Left hand: place the thumb on the part of the string—indicated by diamond-shaped note—between the groove (above the modulating forks) and the tuning-screw.

EXECUTION. Press the left thumb in a succession of very rapid pressures in and out, keeping the thumb pressed hard against the string, and simultaneously play the same string with the right hand.

INFORMATION. The middle register of the harp is particularly suited to the Vibrant Sounds. It is especially efficient on open strings (♭). It can be used also on *naturaled* strings, but not so efficiently on *sharped* strings. The Vibrant Sounds can be used only for a succession of notes in a slow tempo, and a short lapse of time between each note is necessary to give the left thumb time to place on the next string. The duration of the vibrato depends

Des élèves éprouvent une véritable difficulté à déterminer si une corde sonne trop haut ou trop bas. Dans ce cas, le professeur devra leur indiquer dans quel sens l'accorder. Un surplus de vibrations fait sonner une corde trop haut; un nombre insuffisant de vibrations la fait sonner trop bas. Peu à peu, les élèves apprendront d'eux-mêmes à discerner un surplus de vibrations d'une insuffisance de vibrations.

Certaines cordes sonnent faux et ne peuvent être accordées. Avant de condamner une corde, on devra l'essayer dans son sens opposé.

Les élèves ne doivent pas s'accoutumer à jouer avec des cordes fausses.

L'art d'accorder pourra s'acquérir par tous ceux qui suivront la manière ci-dessus démontrée.

* *
*

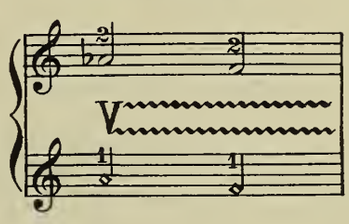
NOUVEAUX EFFETS

L'explication des nouveaux signes harpistiques employés dans les préludes qui suivent se trouve dans *L'Etude Moderne de la Harpe* de Carlos Salzedo.

Tous les effets sonores contenus dans *L'Etude Moderne de la Harpe* ne sont pas utilisés dans ces préludes: les bruissements éoliens, xyloflux, effet de tambour militaire sans timbre, trémolo éolien, effet de tonnerre, sons métalliques, sons fluidiques, glissés fluidiques, sons en fusées, sons ésotériques étant d'un rendement plus efficace lorqu'utilisés dans une ensemble de harpes ou en combinaison avec d'autres instruments.

Depuis la publication de *L'Etude Moderne de la Harpe*, Carlos Salzedo a découvert d'autres nouveaux effets dont la description suit:

Sons vibrés



POSITION. Main droite: placer comme pour les sons fondamentaux. Main gauche: placer le pouce sur la partie de la corde—indiquée en note carrée—comprise entre le sillet (au-dessus des fourchettes à modulation) et la cheville d'accord.

EXÉCUTION. Presser le pouce en succession de mouvements rapides en dedans et en dehors, en gardant le pouce pressé fortement sur la corde, et simultanément jouer la même corde avec la main droite.

INFORMATION. Le médium de l'instrument s'adapte le mieux à l'effet du son vibré. Cet effet est particulièrement efficace sur les cordes à vide (♭). Il peut également s'employer sur les cordes *bécarrisées*, mais avec moins d'efficacité sur les cordes *diésées*. Les sons vibrés ne peuvent s'utiliser que pour une succession de notes en mouvement lent, et un court laps de temps entre chaque

on the nervous strength of the player; in general, it can hardly exceed two seconds. This effect being rather fatiguing, should be used for short periods only.

note est nécessaire afin de permettre au pouce gauche de se placer sur la corde suivante. La durée du vibré depend de la force nerveuse de l'exécutant; en général, on ne peut guère le prolonger au delà de deux secondes. Cet effet, étant assez fatigant, ne doit s'employer que pour de courtes durées.

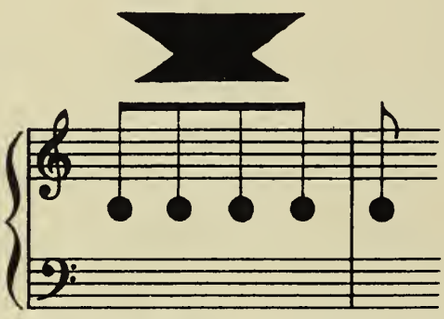
Vibrant Sounds—Double, Triple, Quadruple

The Vibrant Sounds can also be made simultaneously on two strings, on three, or even four strings. In that case, the vibratory process is produced with the thumb and the 2nd finger (or the thumb and two or three fingers, accordingly). The principle remains unchanged.

Sons vibrés doubles, triples, quatruples

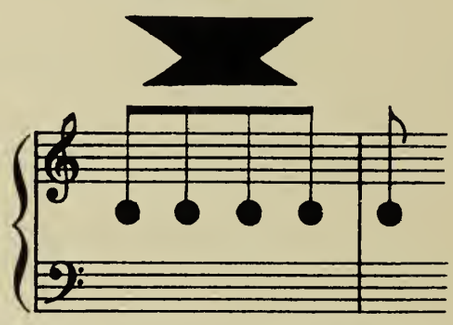
Les sons vibrés peuvent aussi s'effectuer simultanément sur deux cordes, ou trois, ou même quatre cordes. En ce cas, le vibré s'obtient avec le pouce et le 2me doigt (ou le pouce et deux ou trois doigts, suivant le cas). Le principe est le même que pour les sons vibrés simples.

Anvil effect



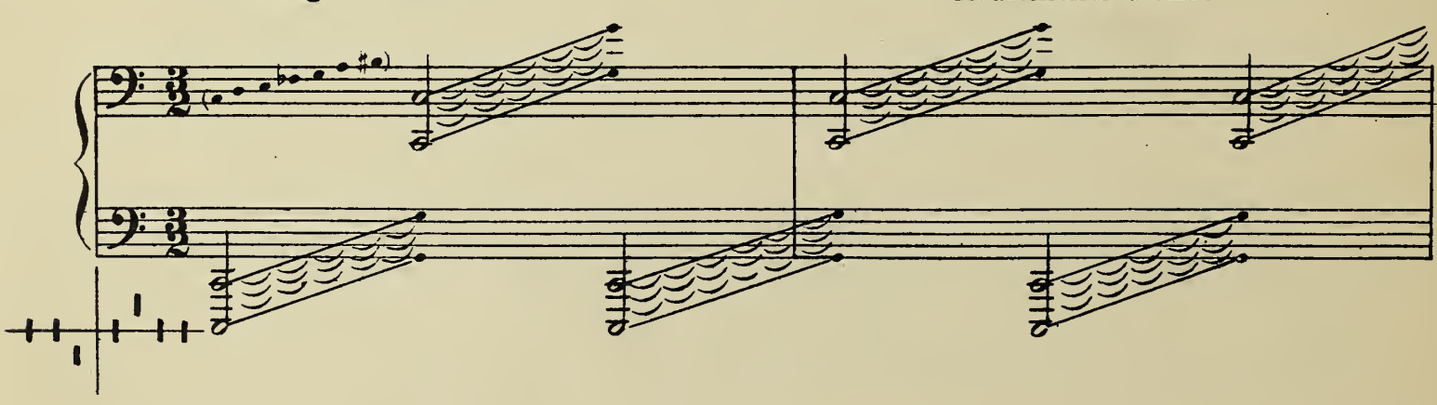
Strike the most sonorous part of the brass plate (right side of the harp's neck) with the end of the steel piece of the tuning key.

Effet d'enclume



Frapper l'endroit le plus sonore de la plaque de cuivre (côté droit du cou de la harpe) avec le bout de la partie d'acier de la clef d'accord.

Rolling Surf effect



Position. Hands open and horizontal; the four fingers and thumb slightly curved in.

Execution. Slide slowly with all the fingers (5th finger included), without altering the position of the fingers.

Information. Do not confuse this effect with the Eolian rustling (see *Modern Study of the Harp*, page 11).

Roulements d'onde

Position. Les mains ouvertes et horizontales; les quatre doigts et le pouce légèrement recourbés en dedans.

Exécution. Glisser lentement avec tous les doigts (y compris le 5me doigt), sans altérer la position des doigts.

Information. Ne pas confondre cet effet avec les bruissements éoliens (voir *L'Etude Moderne de la Harpe*, page 11).

FIFTEEN PRELUDES FOR BEGINNERS

QUINZE PRÉLUDES POUR COMMENÇANTS

Fifteen Preludes
for Beginners

Quinze Préludes
pour Commençants

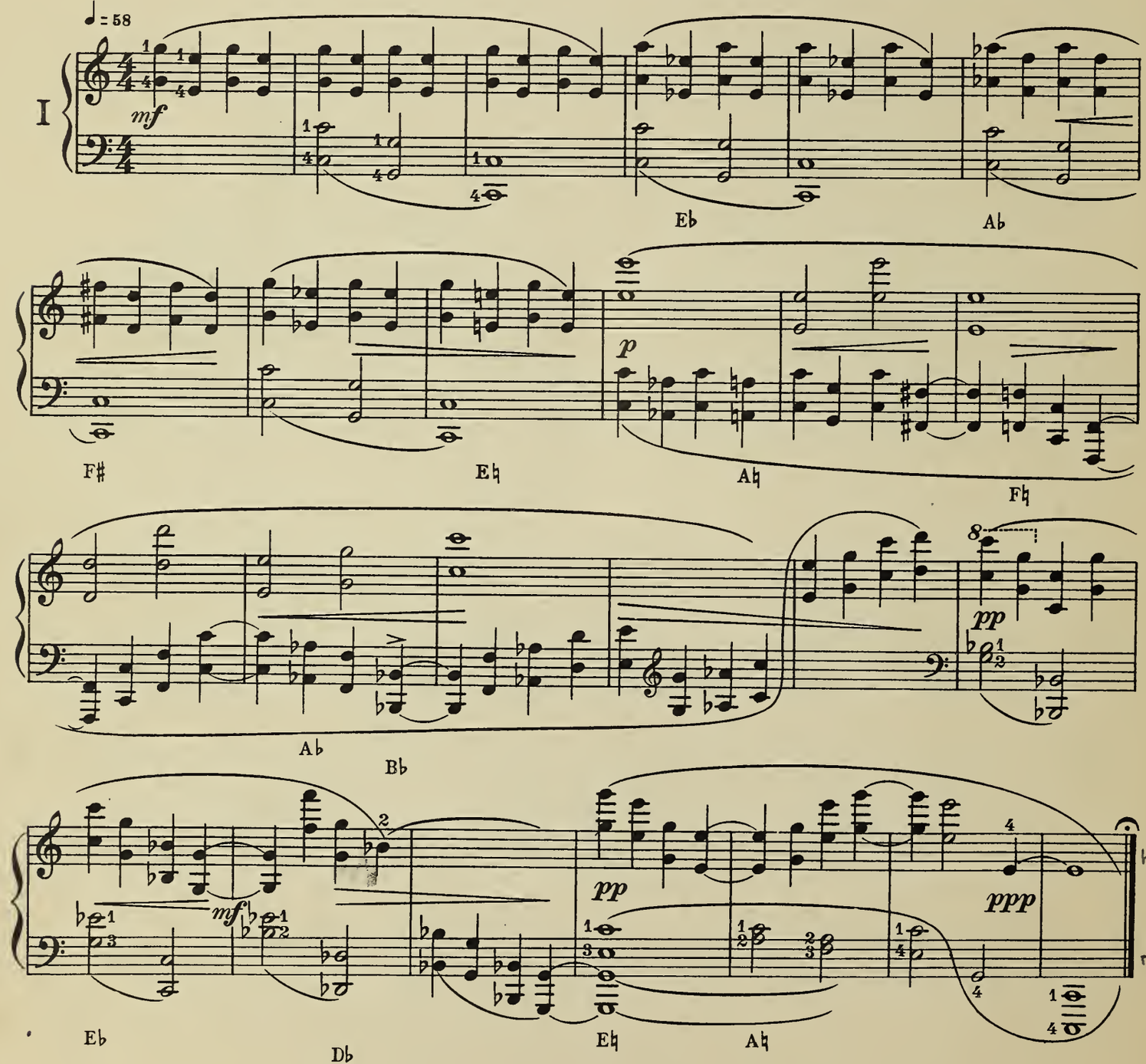
Carlos Salzedo

Octaves

In general, play octaves of the left hand, the hand open, fingers pointed upward, especially in the lower register. If convenient, the 3rd finger may rest on the same string as the 4th.
(Read the chapter on Chords, page 17)

Octaves

En général, jouer les octaves de la main gauche, la main ouverte, les doigts en haut, spécialement dans le registre grave. Il n'y a aucun inconvénient à ce que le 3me doigt se pose sur la même corde que le 4me.
(Lire le chapitre sur les Accords, page 17)



Copyright, 1929, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

Chords of two notes

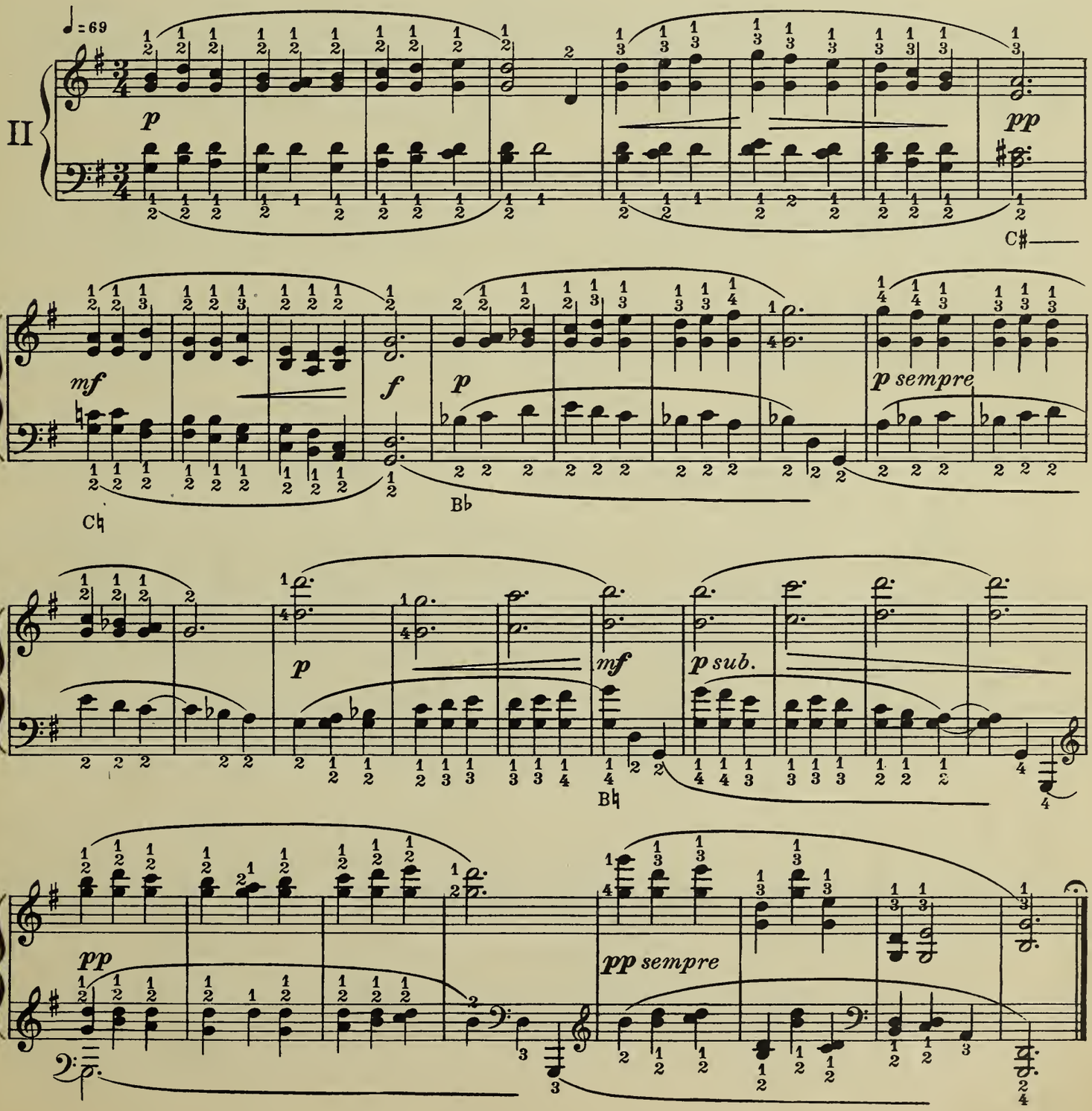
Tradition prescribes 1 and 2 as the fingering for intervals of seconds, thirds and fourths; 1 and 3 for intervals of fifths and sixths; 1 and 4 for intervals of sevenths, octaves or greater. However, tradition is not always compatible with contemporary technique. In this Prelude, so as to illustrate the old and new methods of fingering, both are used.

(Read the chapter on Chords, page 17)

Accords de deux notes

Une ancienne tradition prescrit d'employer 1 et 2 pour les intervalles de secondes, de tierces et de quartes; 1 et 3 pour les intervalles de quintes et de sixtes; 1 et 4 pour les intervalles de septièmes, d'octaves et au-dessus. Cette tradition n'est pas toujours compatible avec la technique contemporaine. A titre d'information, dans ce prélude, l'ancienne manière et la nouvelle sont utilisées.

(Lire le chapitre sur les Accords, page 17)



Preparation for the Scale

In measures 1,2,3,4,5,6, prepare exactly on the fourth beat.

In measure 9, as soon as the thumb has been played (second and fourth beats):

1) slide the 4th finger slightly up along its string;
2) *pivot* the 4th finger by gently pulling the arm back (the arm absolutely horizontal);
3) prepare the next group of strings.

In measure 11, while playing, gently push the arm slightly forward so as to reach with ease the string on which the thumb will be replaced. In that same measure, as soon as the 4th finger has played (second and fourth beats):

1) slide the thumb slightly down along its string;
2) prepare the next group of strings.

Préparation à la Gamme

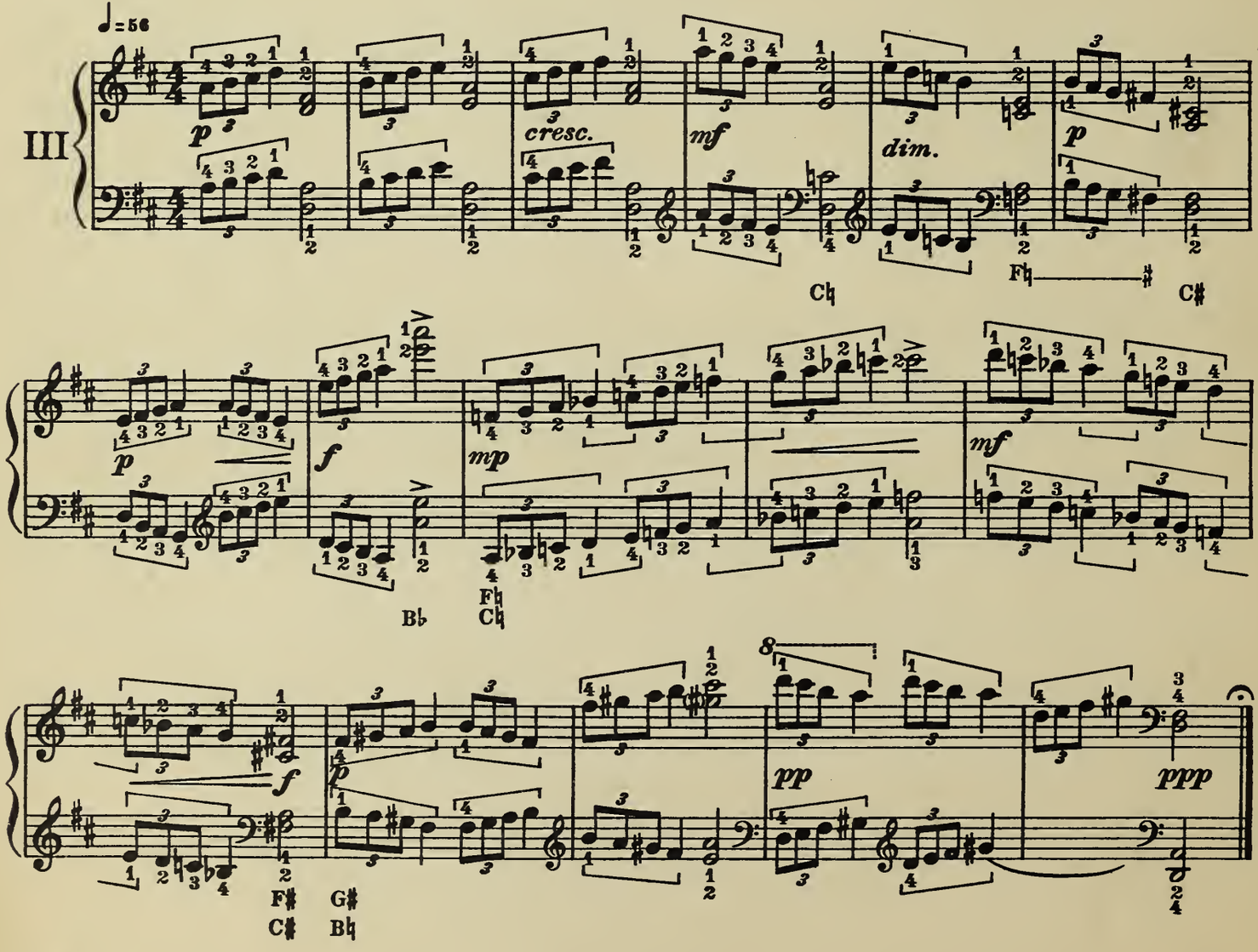
Dans les 1ère, 2me, 3me, 4me, 5me, 6me mesures, préparer exactement sur le quatrième temps.

Dans la 9me mesure, aussitôt après avoir joué le pouce (deuxième et quatrième temps):

1) glisser légèrement le 4me doigt en haut le long de sa corde;
2) *pivoter* le 4me doigt en tirant légèrement le bras en arrière (le bras absolument horizontal);
3) préparer le prochain groupe de cordes.

Dans la 11me mesure, tout en jouant, pousser légèrement le bras en avant, de manière à pouvoir atteindre aisément la corde sur laquelle on replacera le pouce. Dans cette même mesure, aussitôt après avoir joué le 4me doigt (deuxième et quatrième temps):

1) glisser légèrement le pouce en bas le long de sa corde;
2) préparer le prochain groupe de cordes.

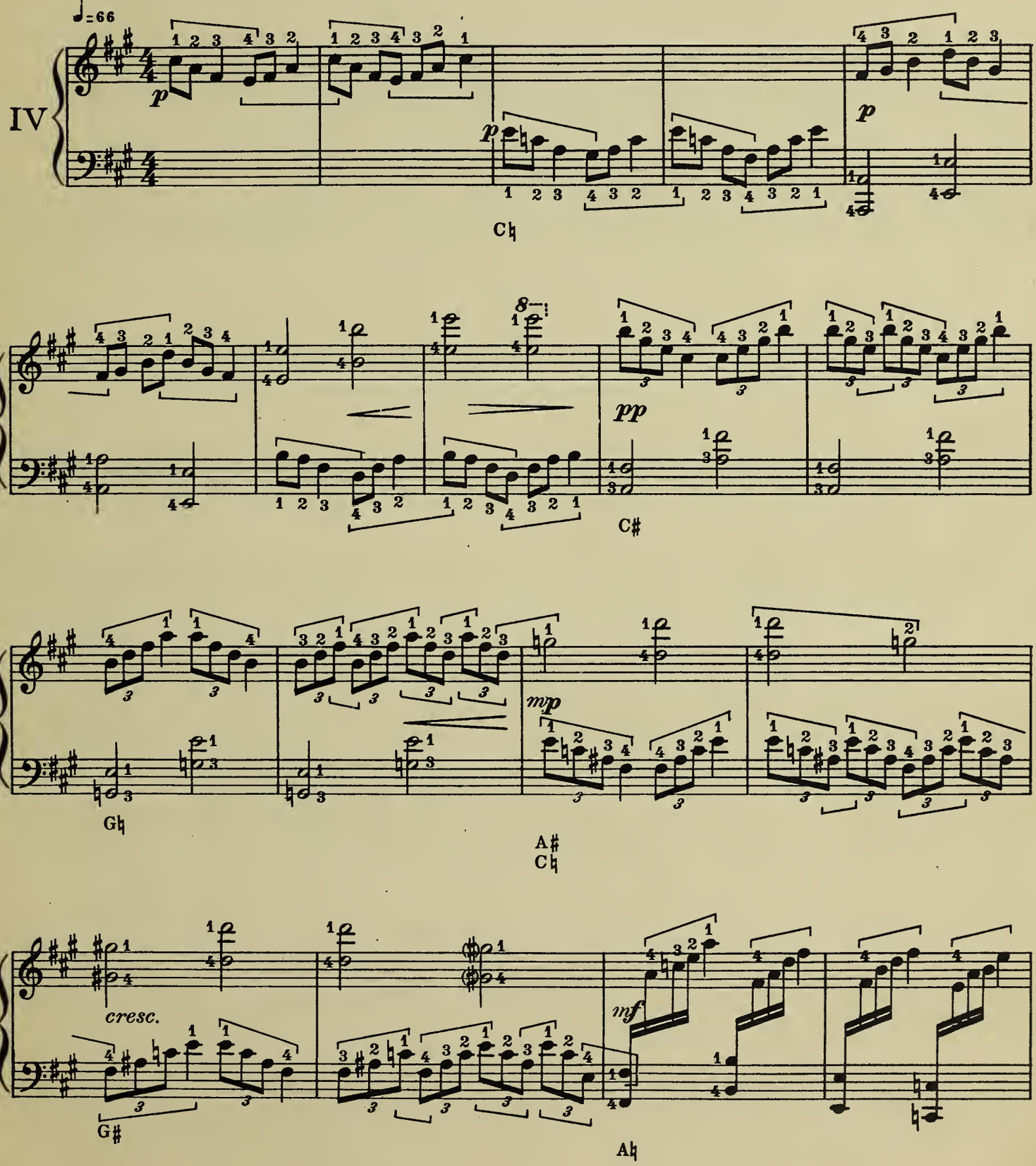


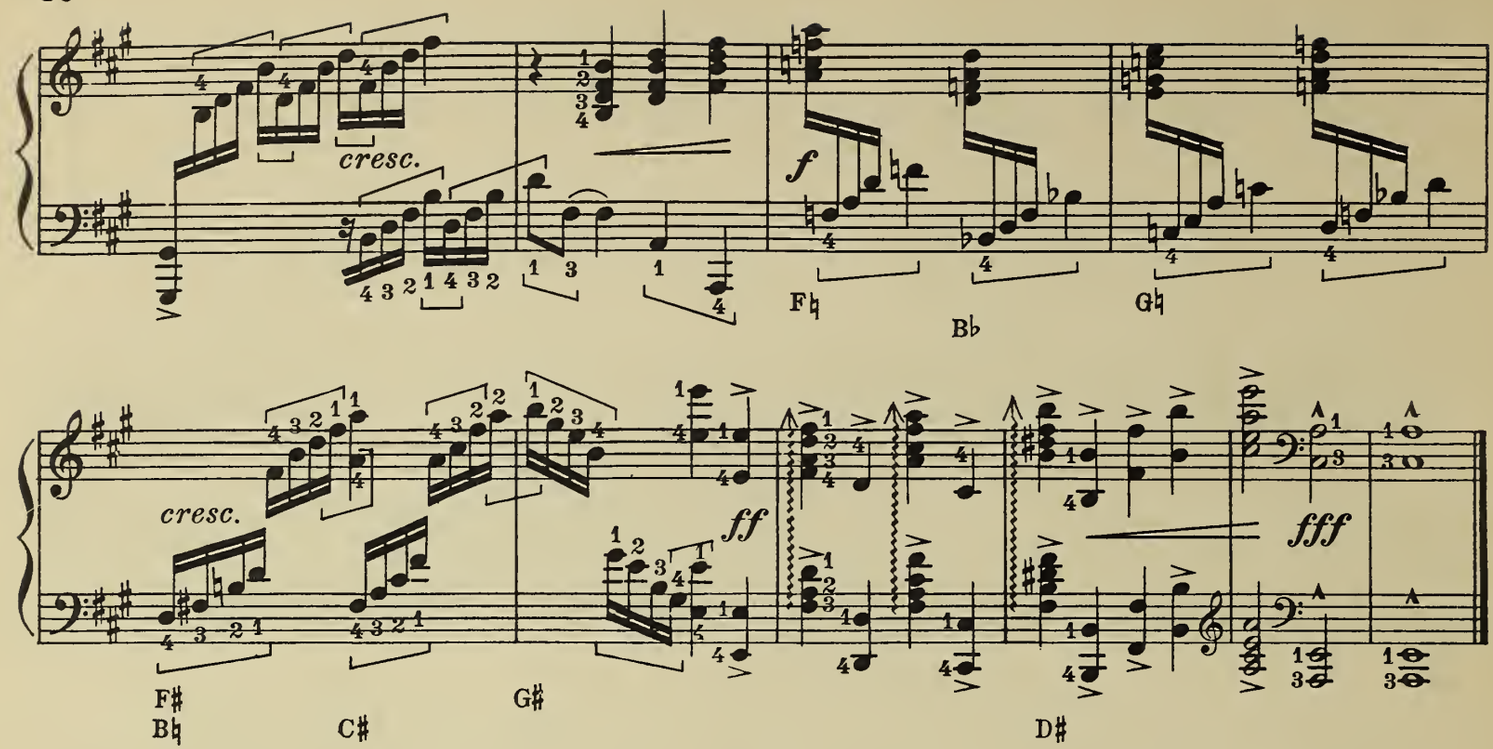
Preparation to Chords
using little arpeggios leading gradually
to
arpeggiated chords

(Read the chapter on Chords, page 17)

Préparation aux Accords
par petits arpèges conduisant peu à peu
aux
accords arpégés

(Lire le chapitre sur les Accords, page 17)



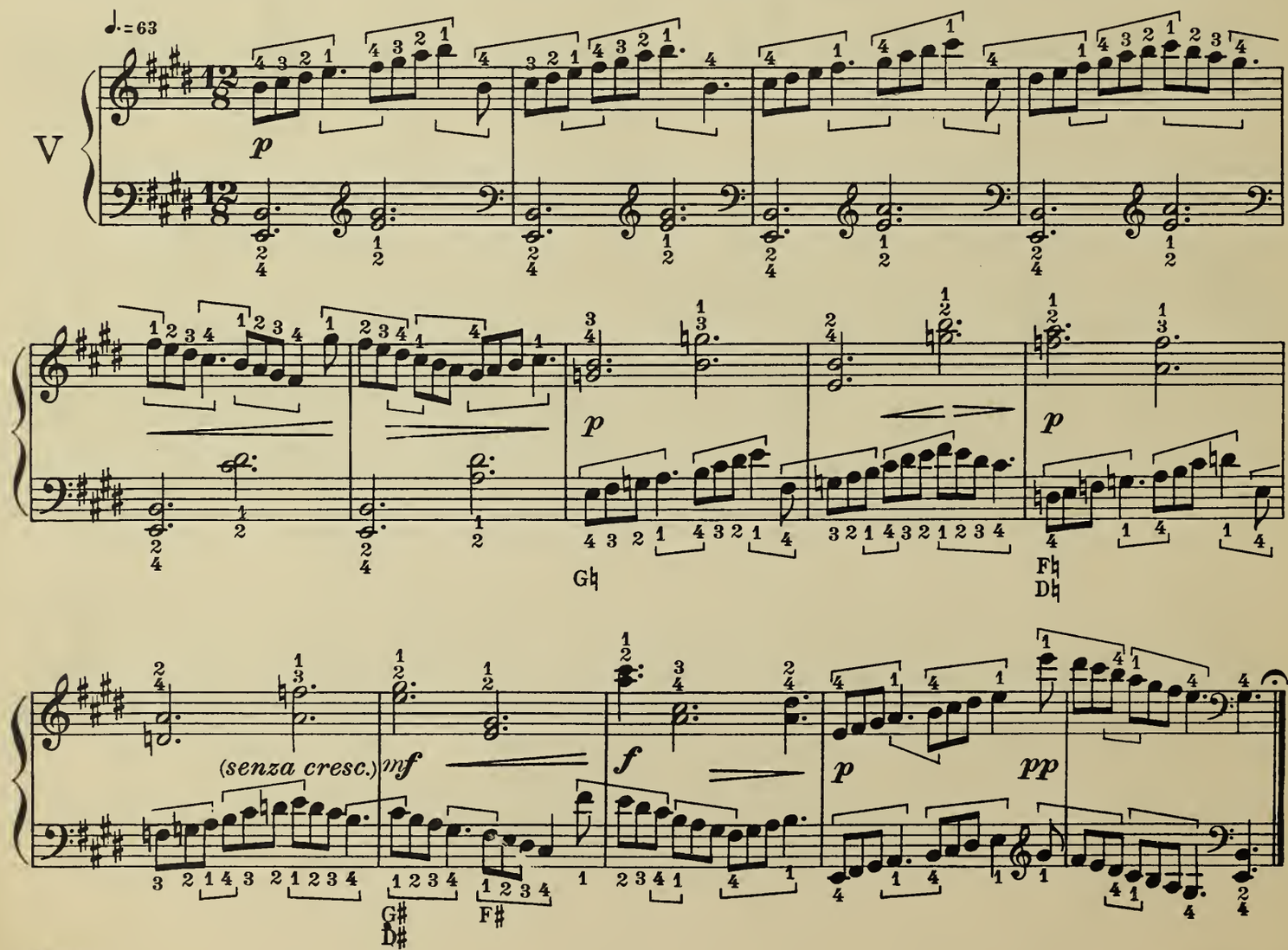


Scale

(Re-read: Preparation for the Scale, page 48)

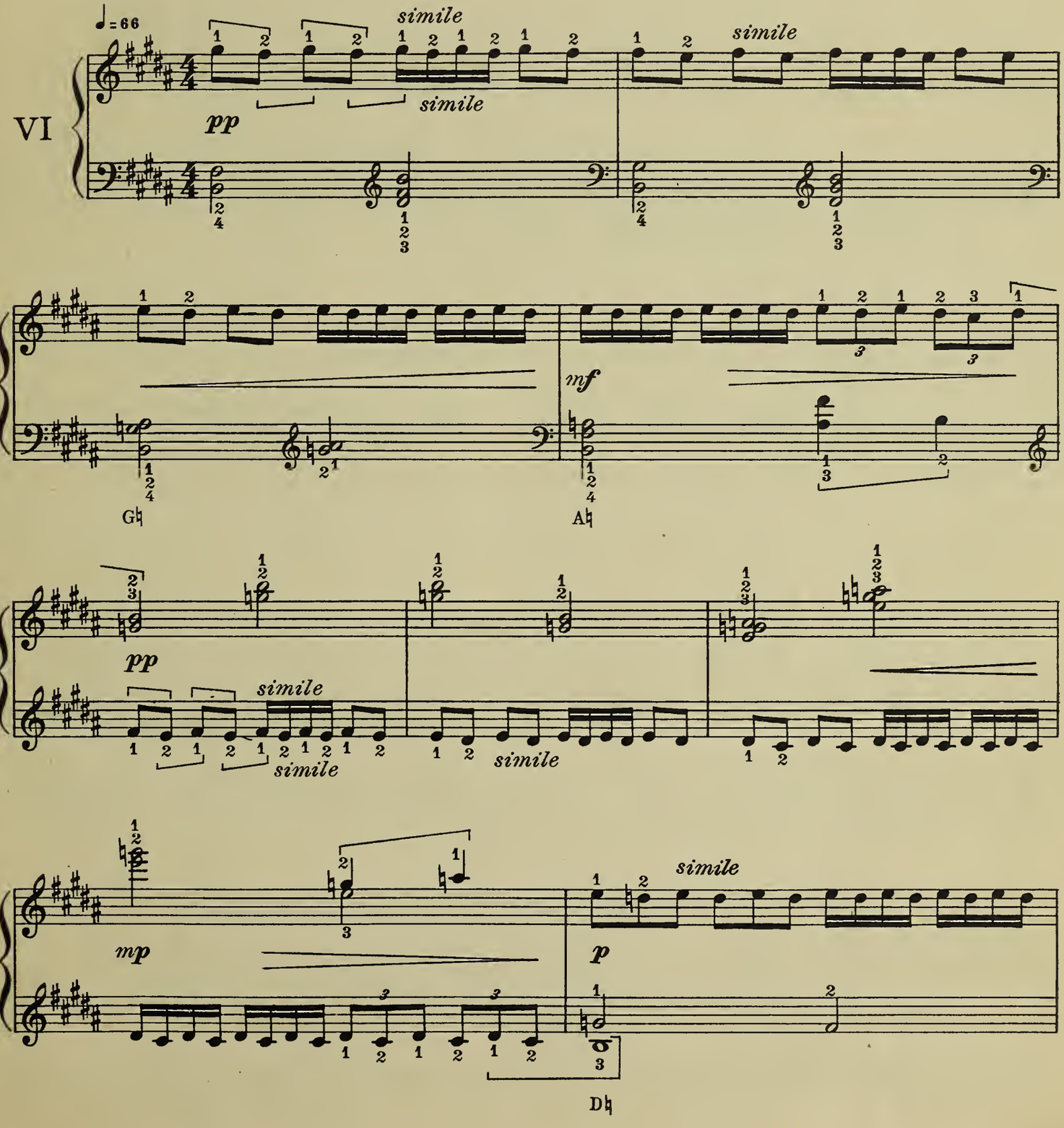
Gamme

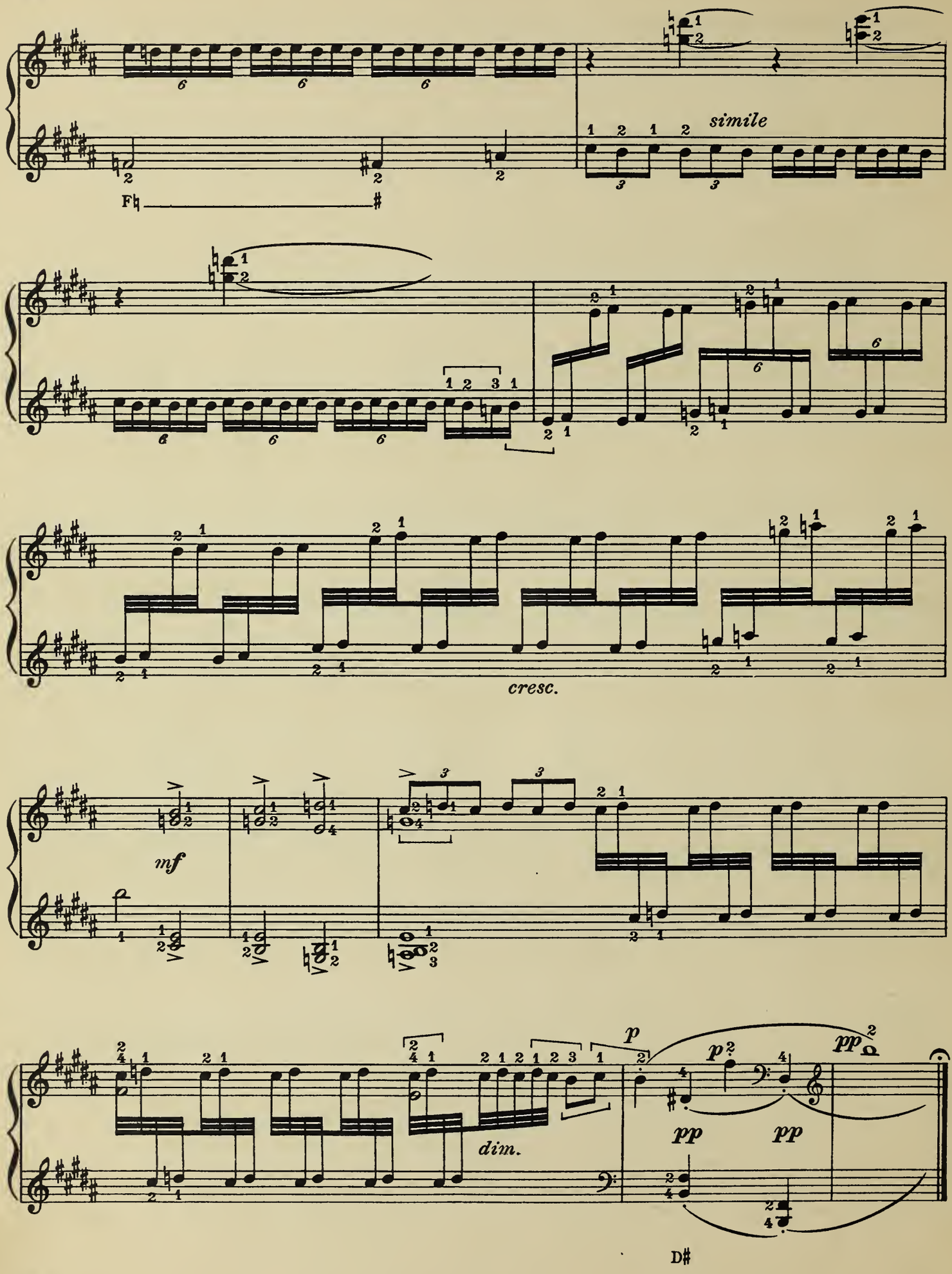
(Relire: Préparation à la Gamme, page 48)



One-hand Trill
with an oscillating movement of the wrist
and
Two-hand Trill
with both wrists steady

Trille à une main
avec mouvement oscillatoire du poignet
et
Trille à deux mains
sans bouger le poignet





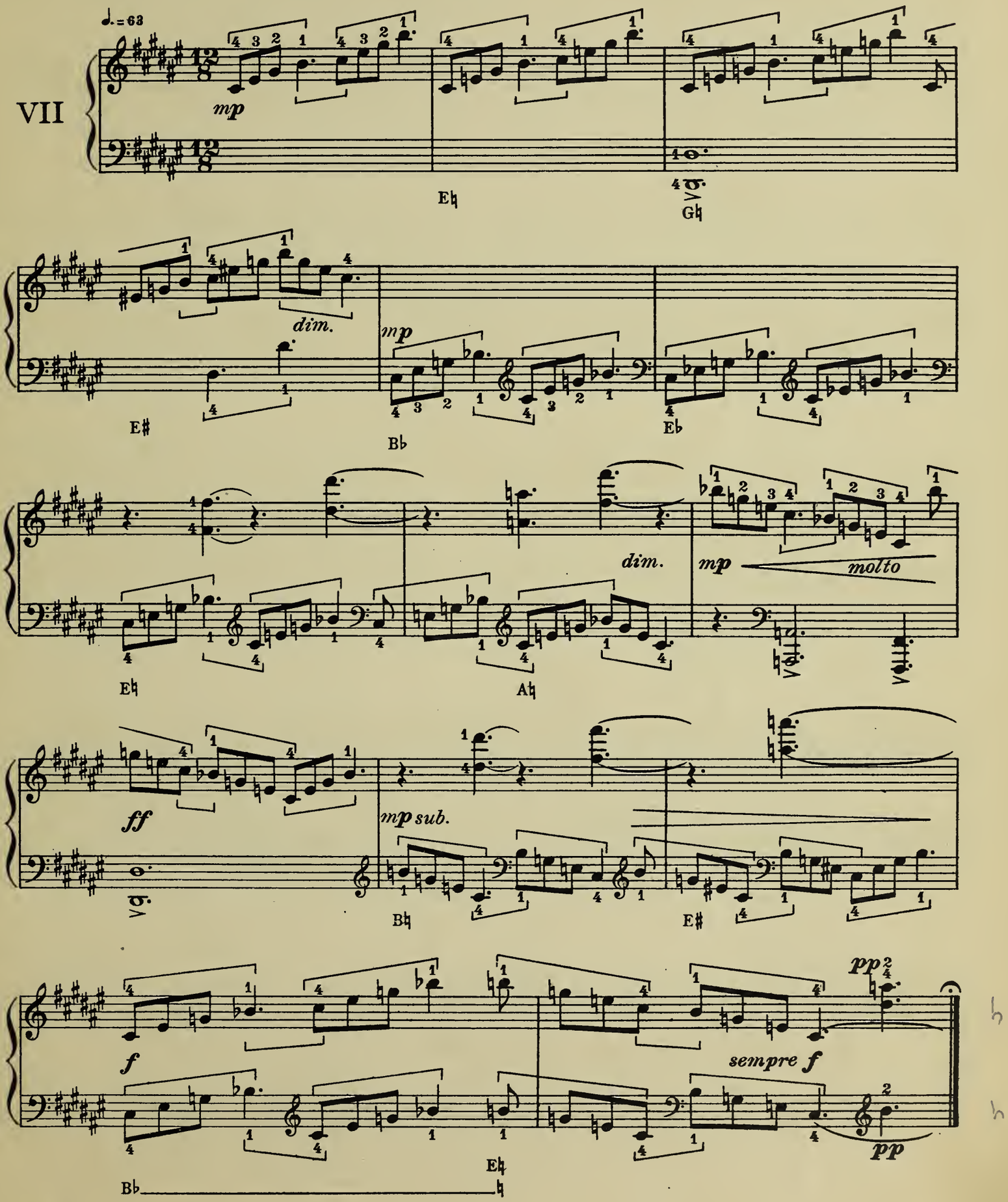
D♯

One-hand Arpeggios

(Re-read: Preparation for the Scale, page 48)

Arpèges à une main

(Relire: Préparation à la Gamme, page 48)



Sliding

When sliding downward (thumb), always place the four fingers *before* sliding.

When sliding upward (4th finger), always place the other fingers *after* sliding.

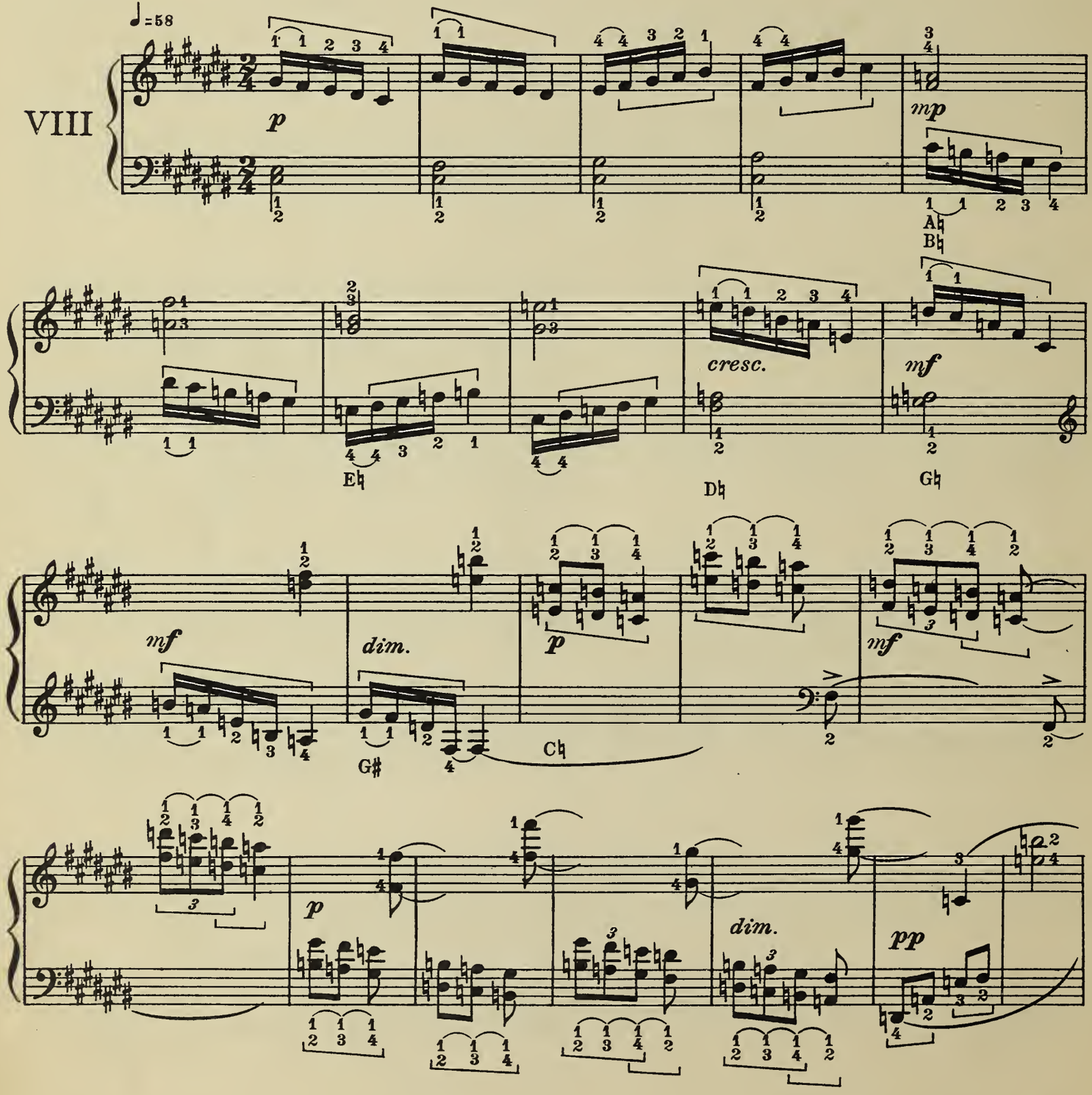
While sliding the thumb, keep it up. After playing, the thumb should instantly be bent *entirely* over the second knuckle of the 2nd finger (as usual).

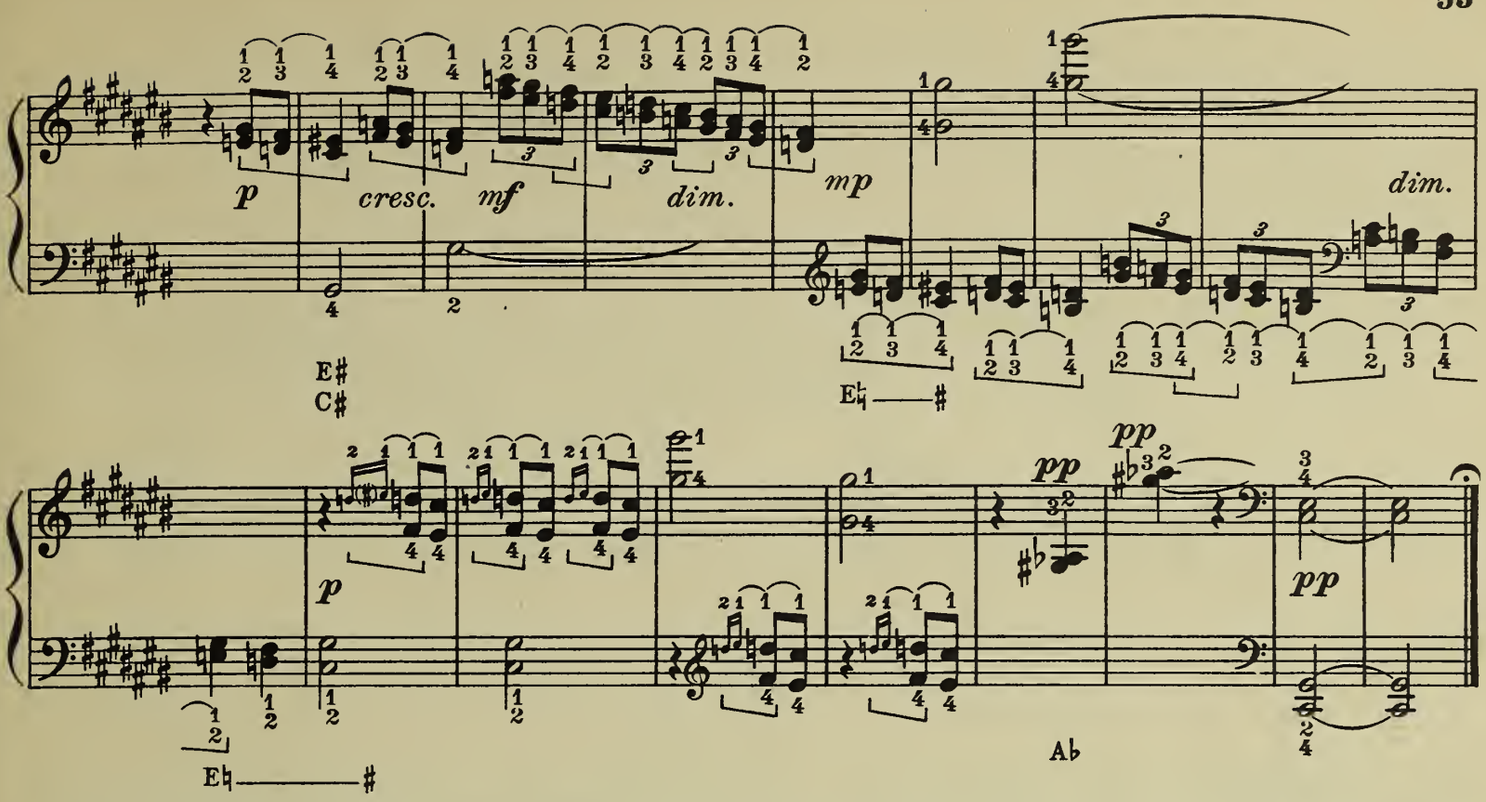
Glissés

Dans les glissés descendants (pouce), placer toujours les quatre doigts *avant* de glisser

Dans les glissés ascendants (4me doigt), placer toujours les autres doigts *après* avoir glissé.

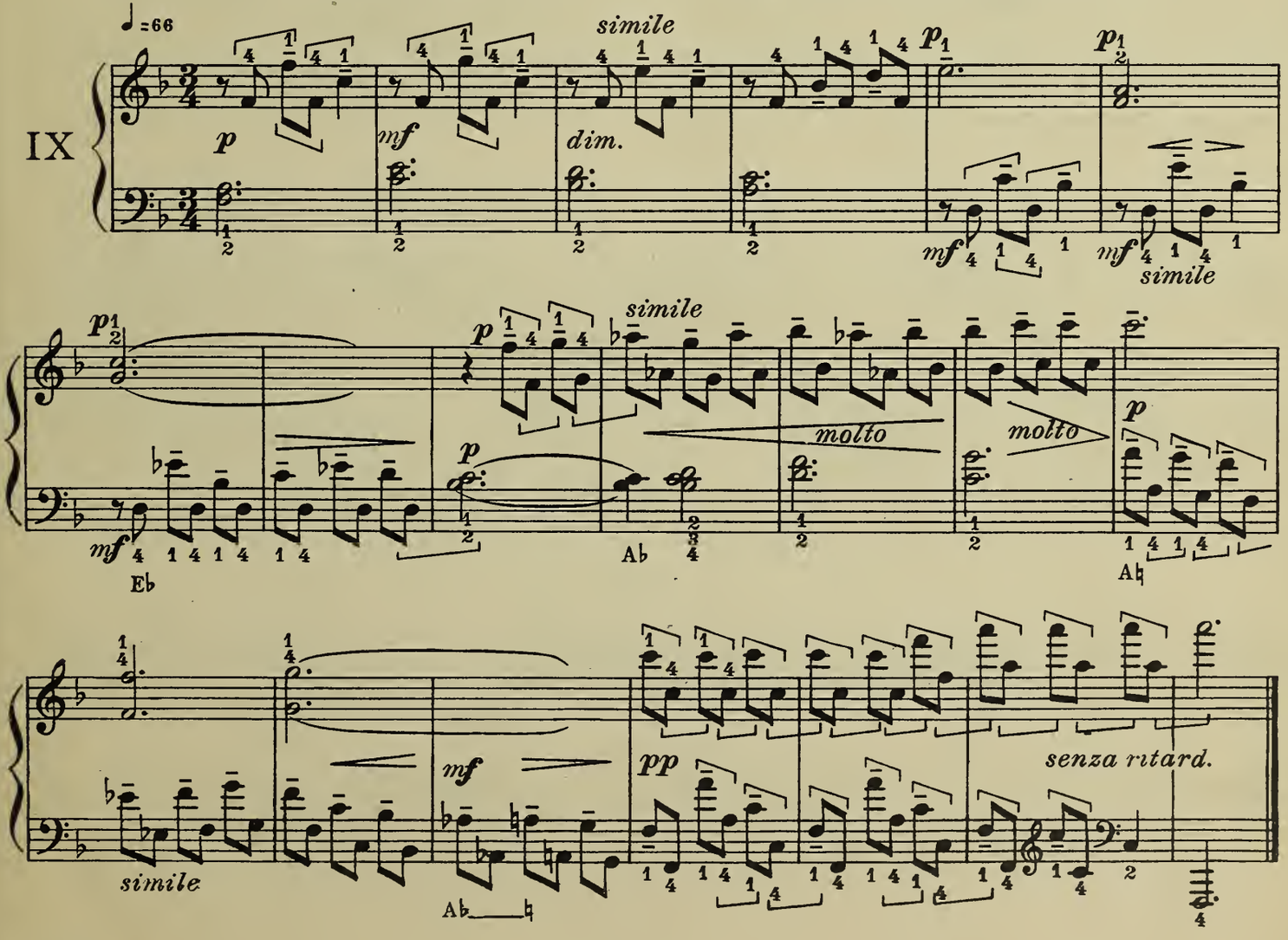
Dans les glissés du pouce, le pouce doit rester haut. Après avoir joué, le pouce doit instantanément se plier *entièrement* au-dessus du 2me doigt, sur la jointure de la grosse phalange et de la phalangine (comme à l'ordinaire).





Oscillating movement of the wrist with melodic accent on the thumb

Mouvement oscillatoire du poignet avec accent mélodique au pouce



Big Arpeggios for two hands

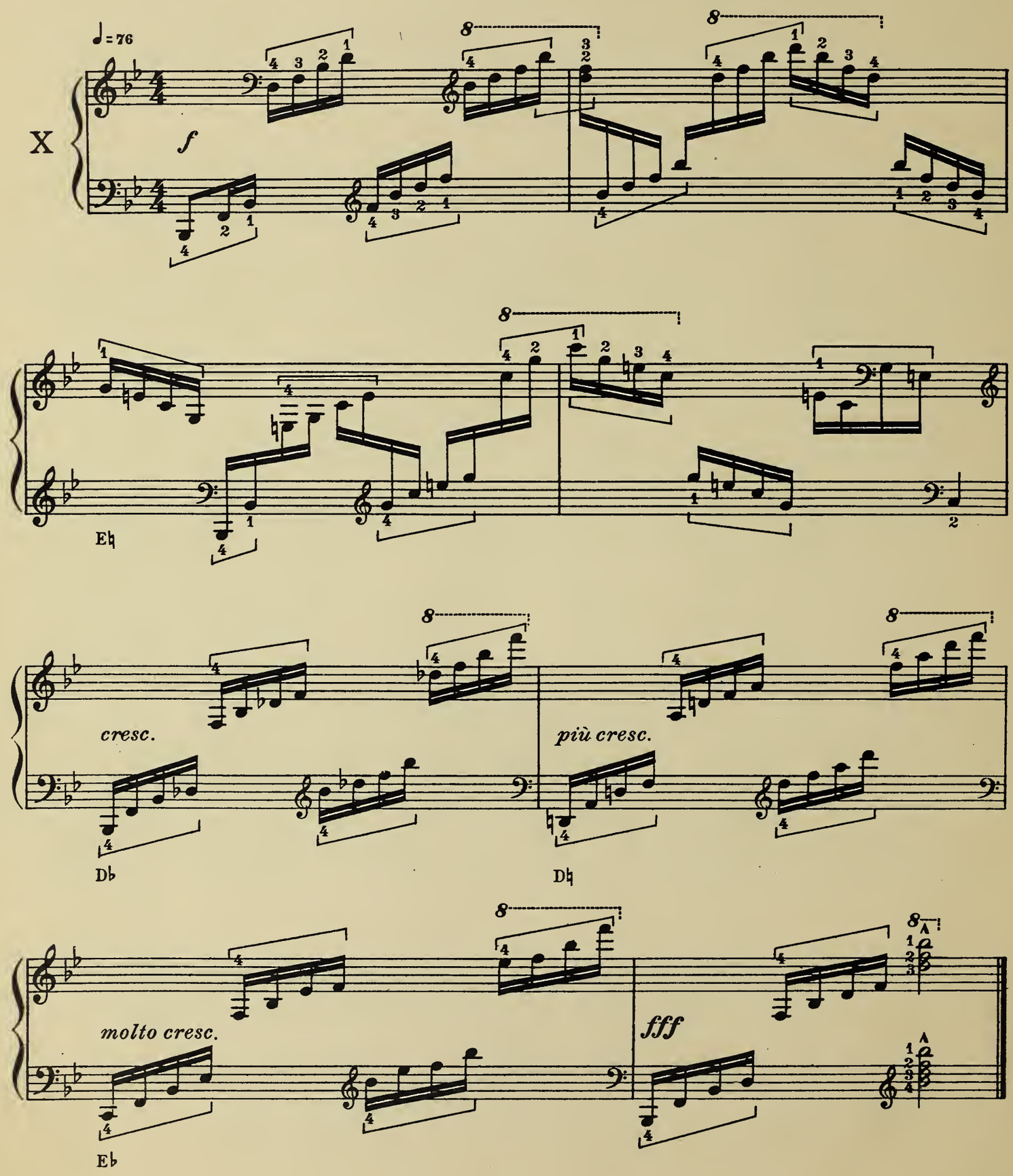
When playing in the upper register of the harp, do not lean back.

Keep the harp from rocking.

Grands Arpèges à deux mains

En jouant dans le registre haut de la harpe, ne pas se pencher en arrière.

Ne pas «balancer» l'instrument.



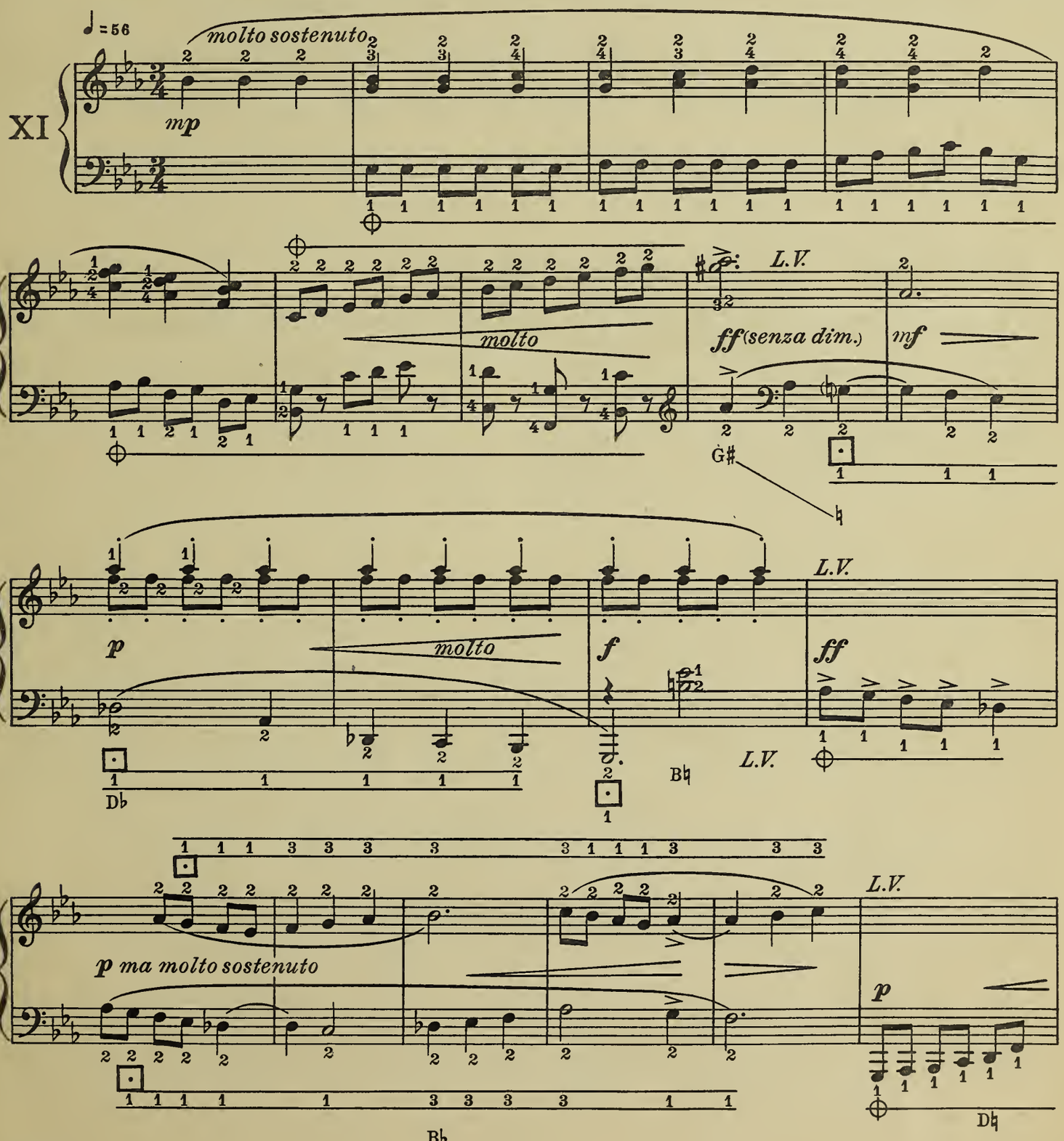
From this Prelude on, consult the "Modern Study of the Harp" (hereafter called "Etude Moderne"), as indicated.

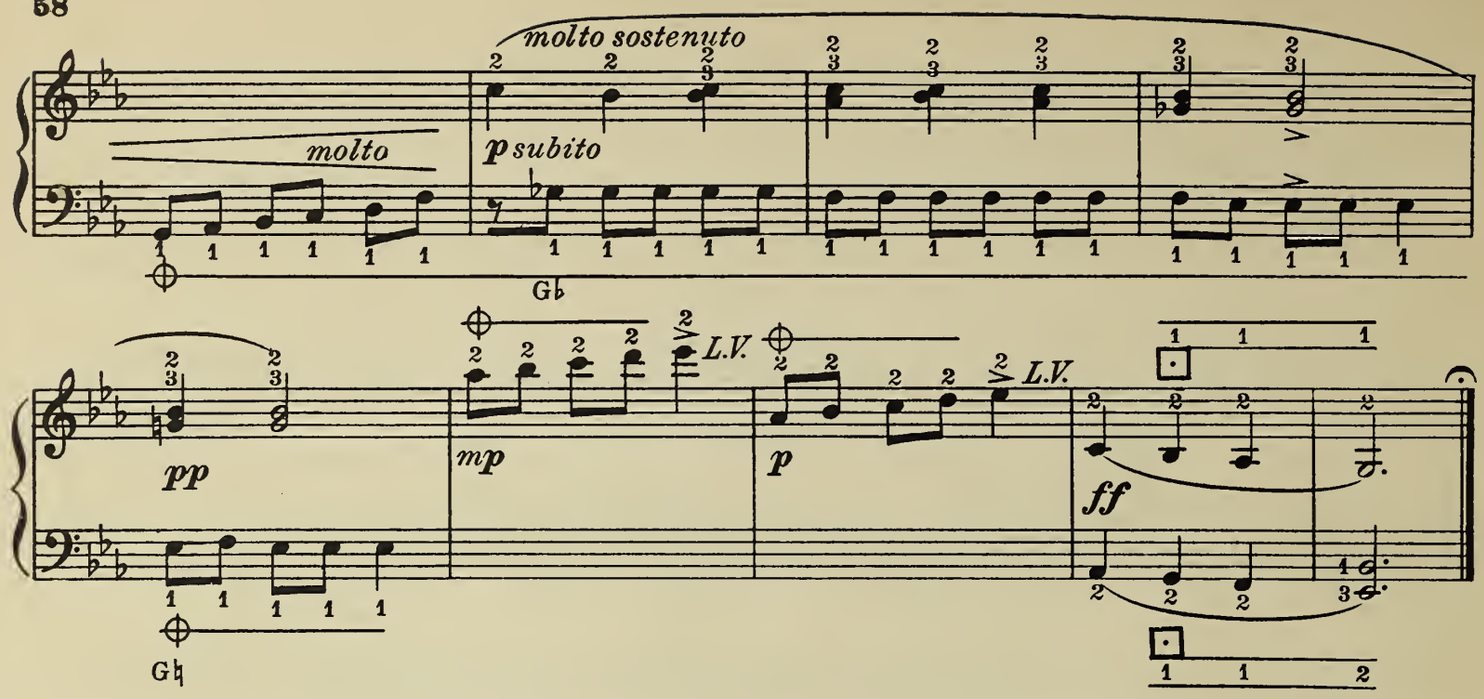
A partir de ce prélude, consulter «L'Etude Moderne de la Harpe», aux pages indiquées.

⊕ Muffled sounds
Sons étouffés
[*Etude Moderne*, pages 20,21]

⊡ Isolated sounds
Sons isolés
[*Etude Moderne*, page 19]

L.V.
to let vibrate
pour laisser vibrer





Muffling Series — Série des Etouffés

to muffle, with the left hand, a chord or a single note played with the right hand.
pour etouffer, avec la main gauche, un accord ou une note joués par la main droite.

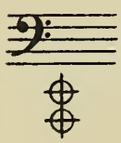
[*Etude Moderne,* page 21]

to muffle a specific group of strings.
pour étouffer un groupe spécifique de cordes.

[*Etude Moderne,* page 20]

Individual mufflings.
Etouffés individuels.

[*Etude Moderne,* page.20]



to muffle in the low register.
pour étouffer dans le registre grave.

[*Etude Moderne,* page 21]

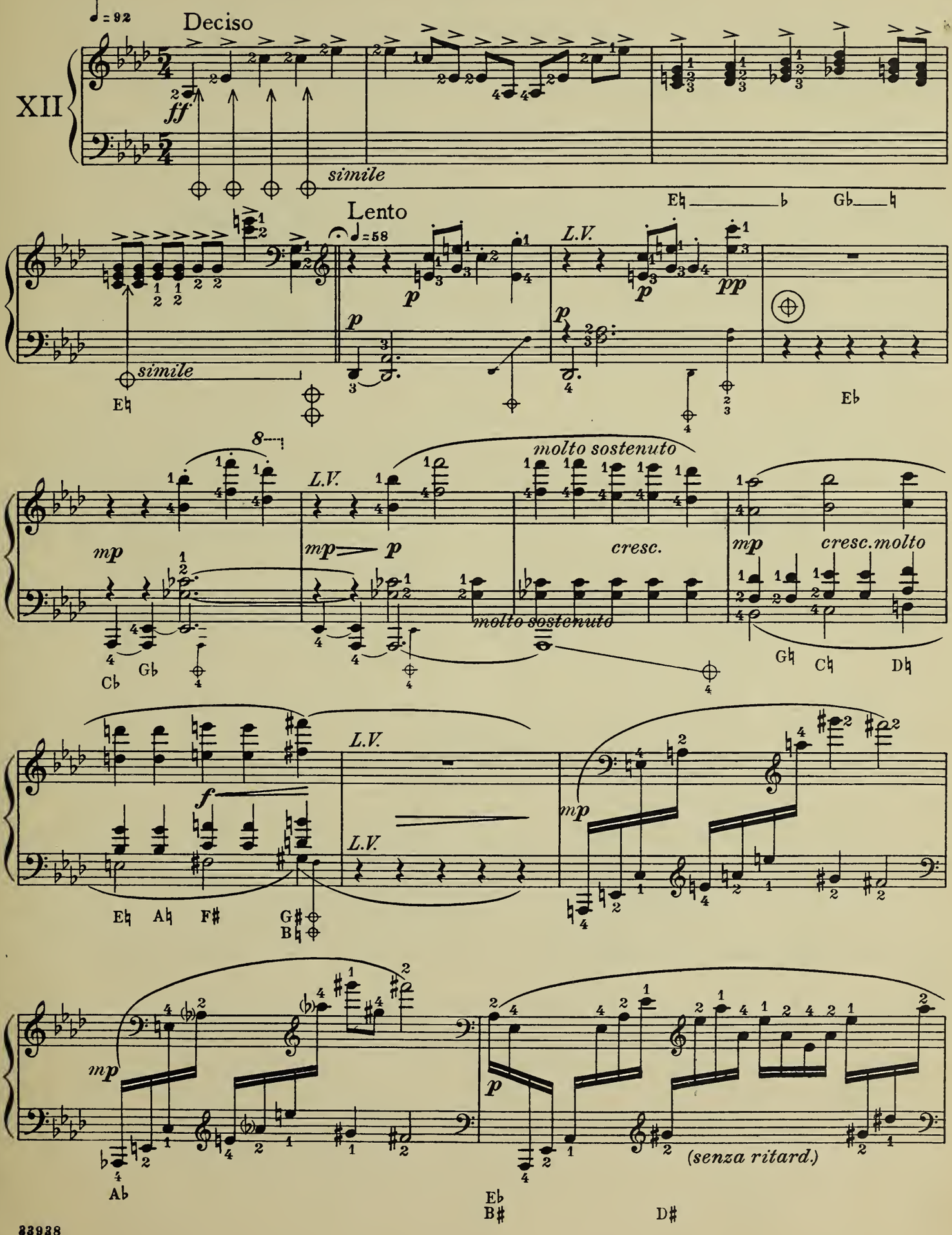
to muffle all the strings, from the one indicated in small type to the lowest string.
pour étouffer toutes les cordes, de celle indiquée en petit caractère a la corde la plus grave.

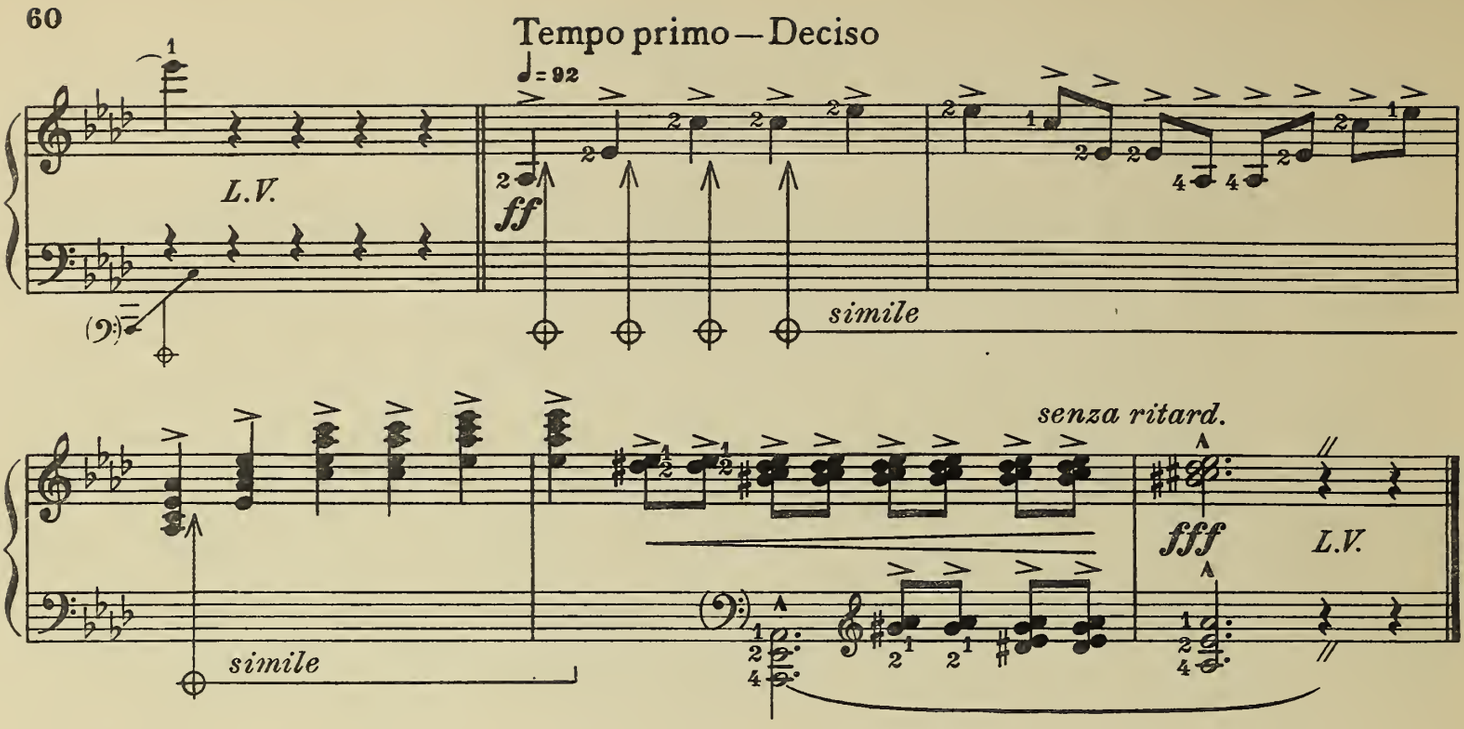
[*Etude Moderne,* page 22]

to muffle totally.
pour étouffer totalement.

[*Etude Moderne,* page 22]

Fanfare


♩= 92
Deciso
XII
ff
simile
Lento
♩=58
L.V.
p
pp
mp
molto sostenuto
cresc.
cresc.molto
f
(senza ritard.)



Harpistic Instrumentation — Instrumentation harpistique

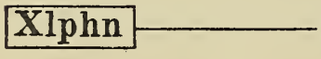
o o o Harmonics. In these Preludes, harmonics are written where they actually sound; they are made on the string an octave lower. Harmonics in the twelfth (*Etude Moderne*, page 18) are not used in these Preludes.

Sons harmoniques. Dans ces préludes, les sons harmoniques sont écrits en sons réels; ils sont produits sur la corde à l'octave basse de la note indiquée. Les harmoniques de douzième (*Etude Moderne*, page 18) ne sont pas employés dans ces préludes.

Xyloharmonic sounds
Sons xyloharmoniques [*Etude Moderne*, page 18]

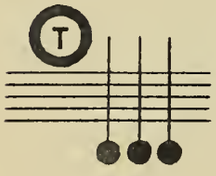
Guitaric sounds
Sons guitariques [*Etude Moderne*, page 17]

Plectric or "Brassy" sounds
Sons plectriques ou «cuivrés» [*Etude Moderne*, page 17]

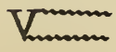


Xylophonic sounds
Sons xylophoniques [*Etude Moderne*, page 18]

Tam-tam sounds
Sons de tam-tam [*Etude Moderne*, page 17]

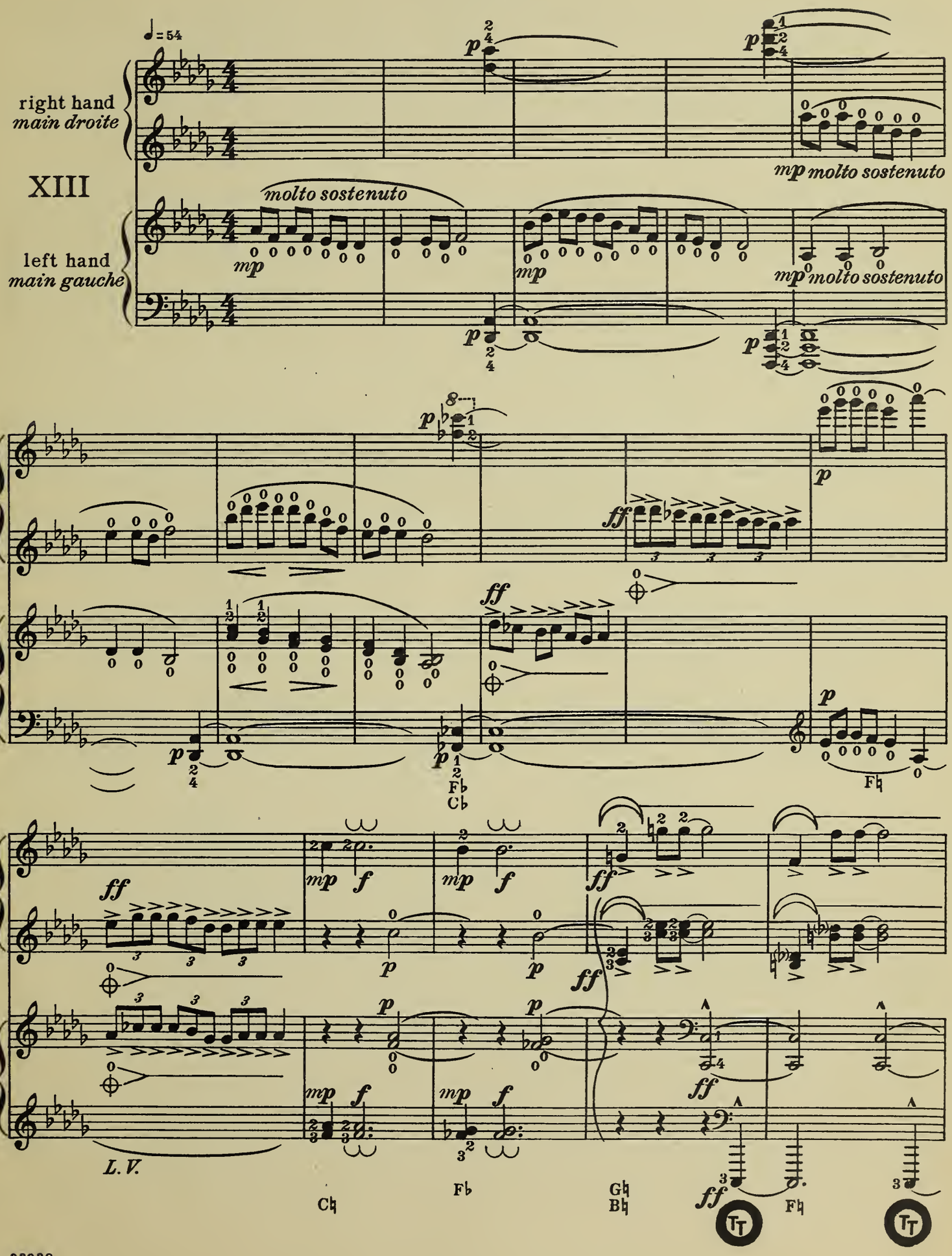


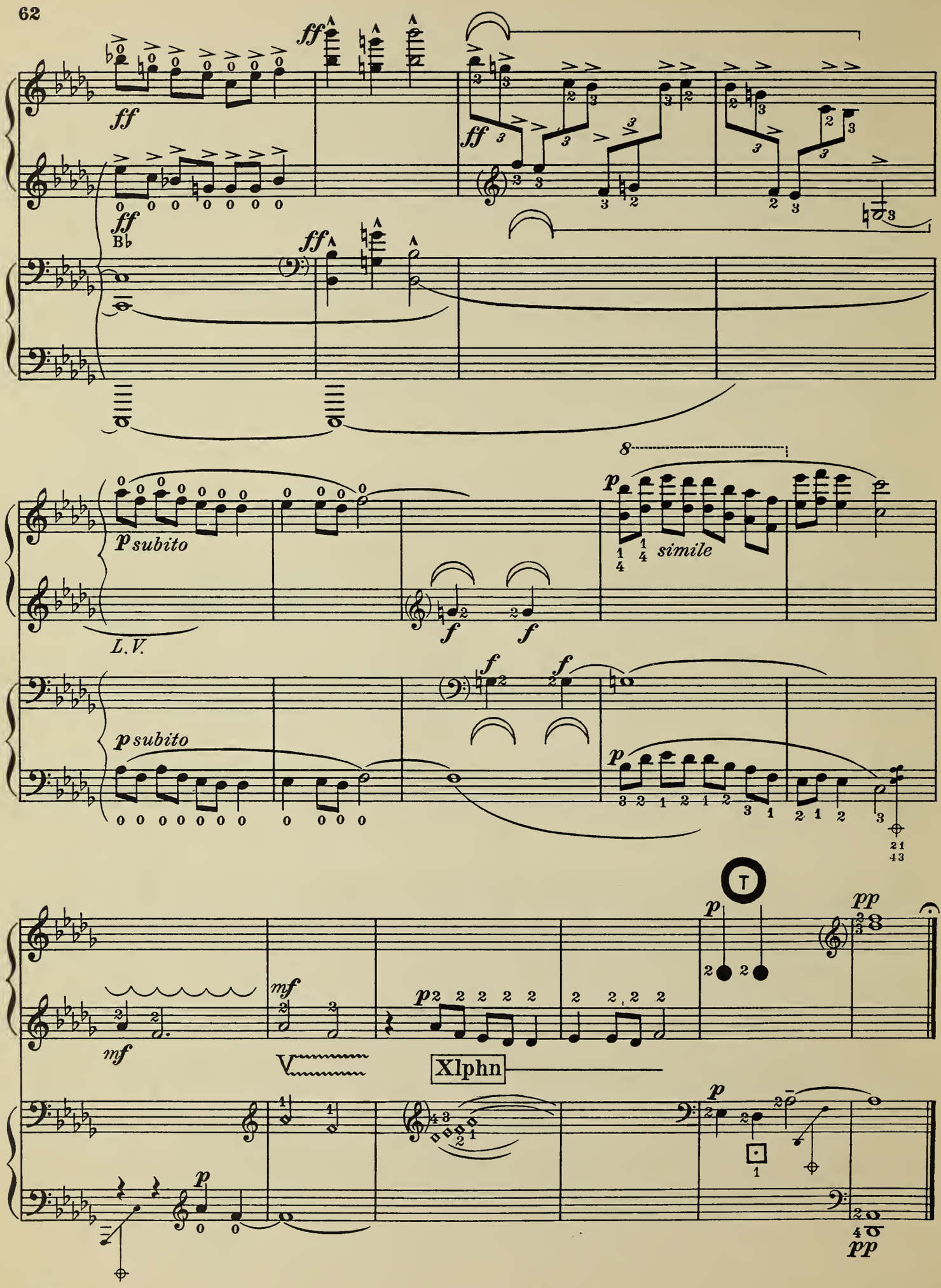
Timpanic sounds
Sons timbaliques [*Etude Moderne*, page 17]



Vibrant sounds
Sons vibrés [See Introduction, page 43] [Voir Introduction, page 43]

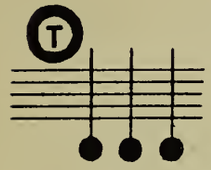
Cortège


♩=54
right hand
main droite
XIII
left hand
main gauche
molto sostenuto
mp molto sostenuto
L.V.
Cb
Fb
Gb
Bb
Fb


ff
B♭
p subito
L.V.
simile
Xlphn
T
pp

Sliding of pedals
Glissés de pédales

[*Etude Moderne,* page 15]



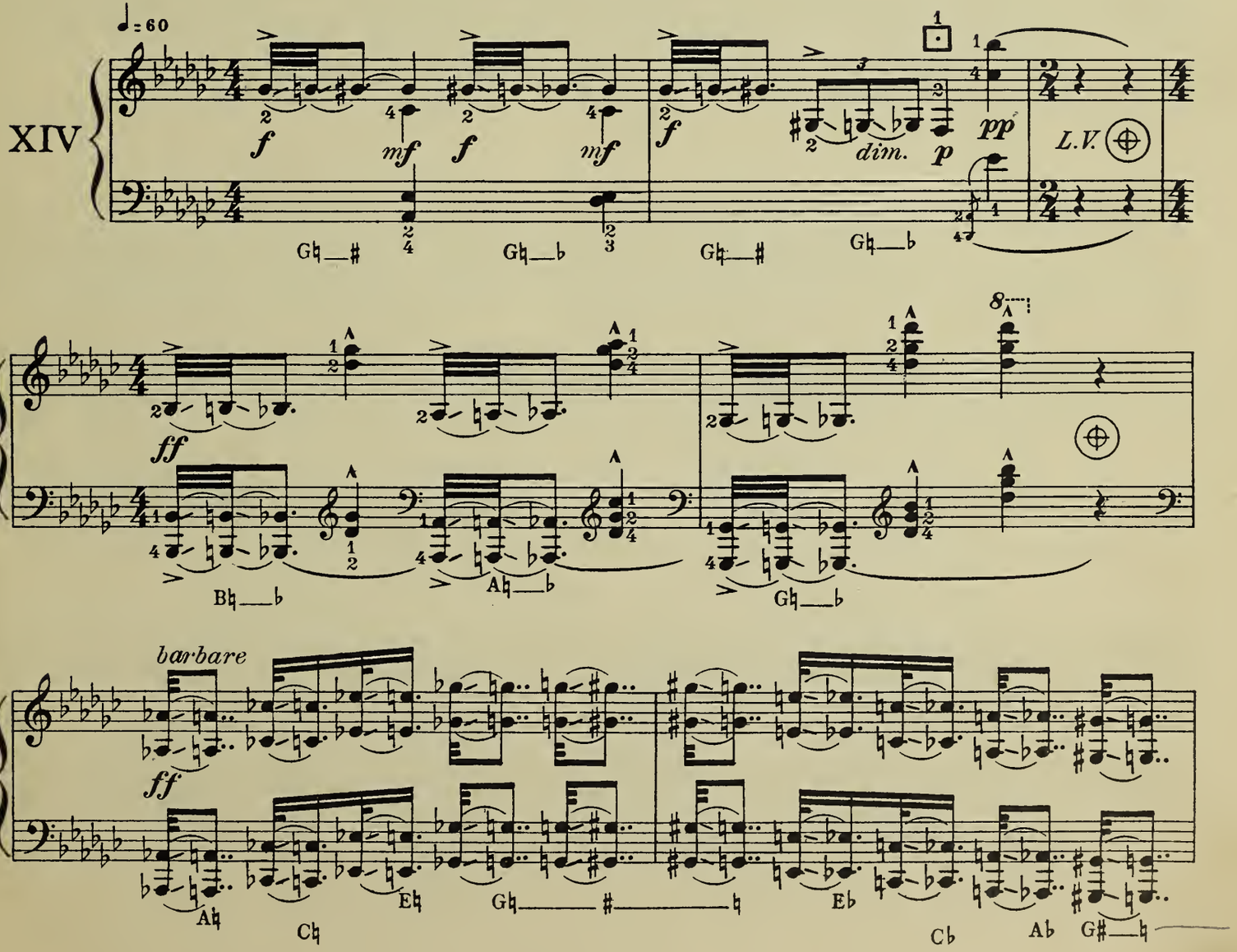
Timpanic sounds
Sons timbaliques

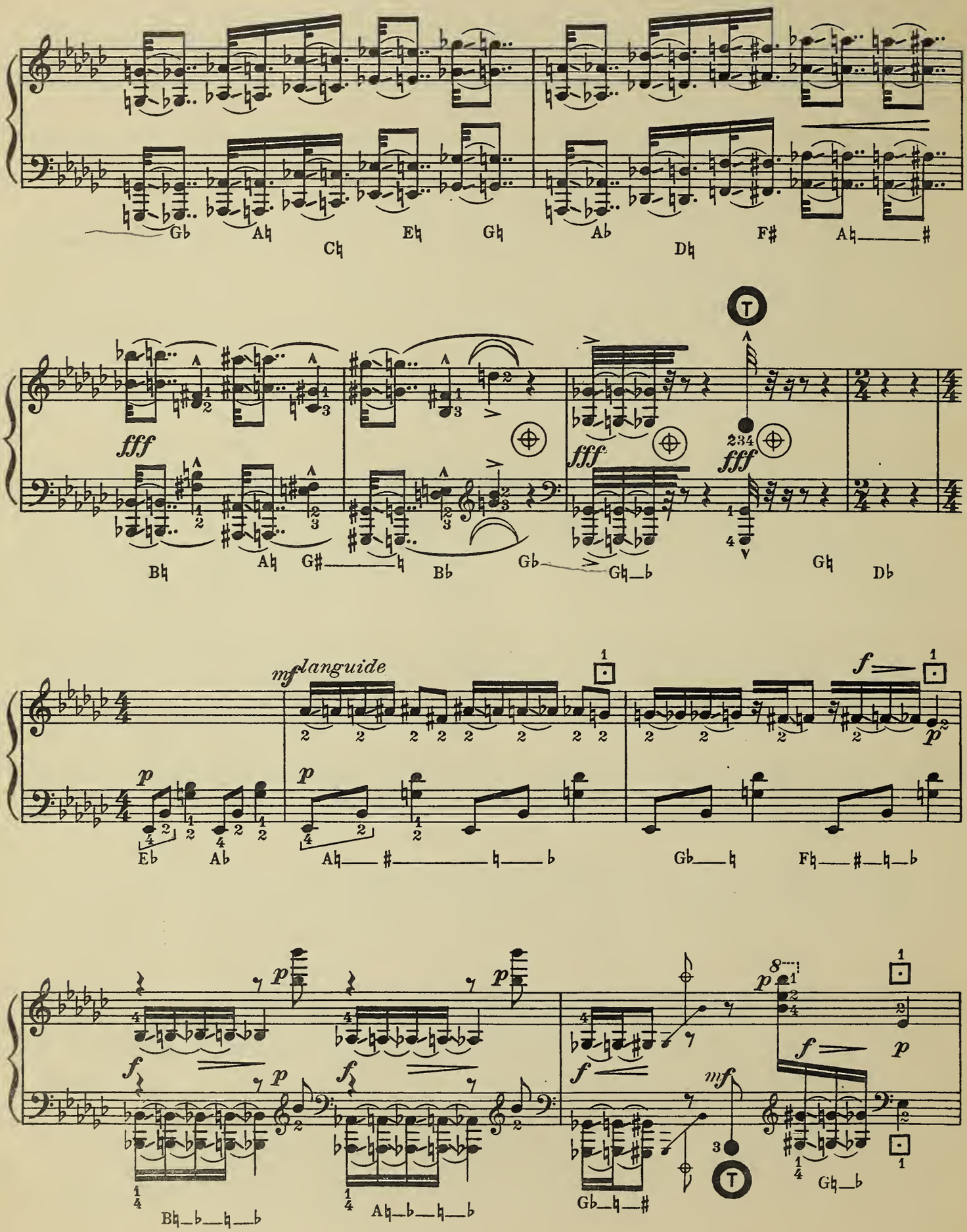
[*Etude Moderne,* page 17]

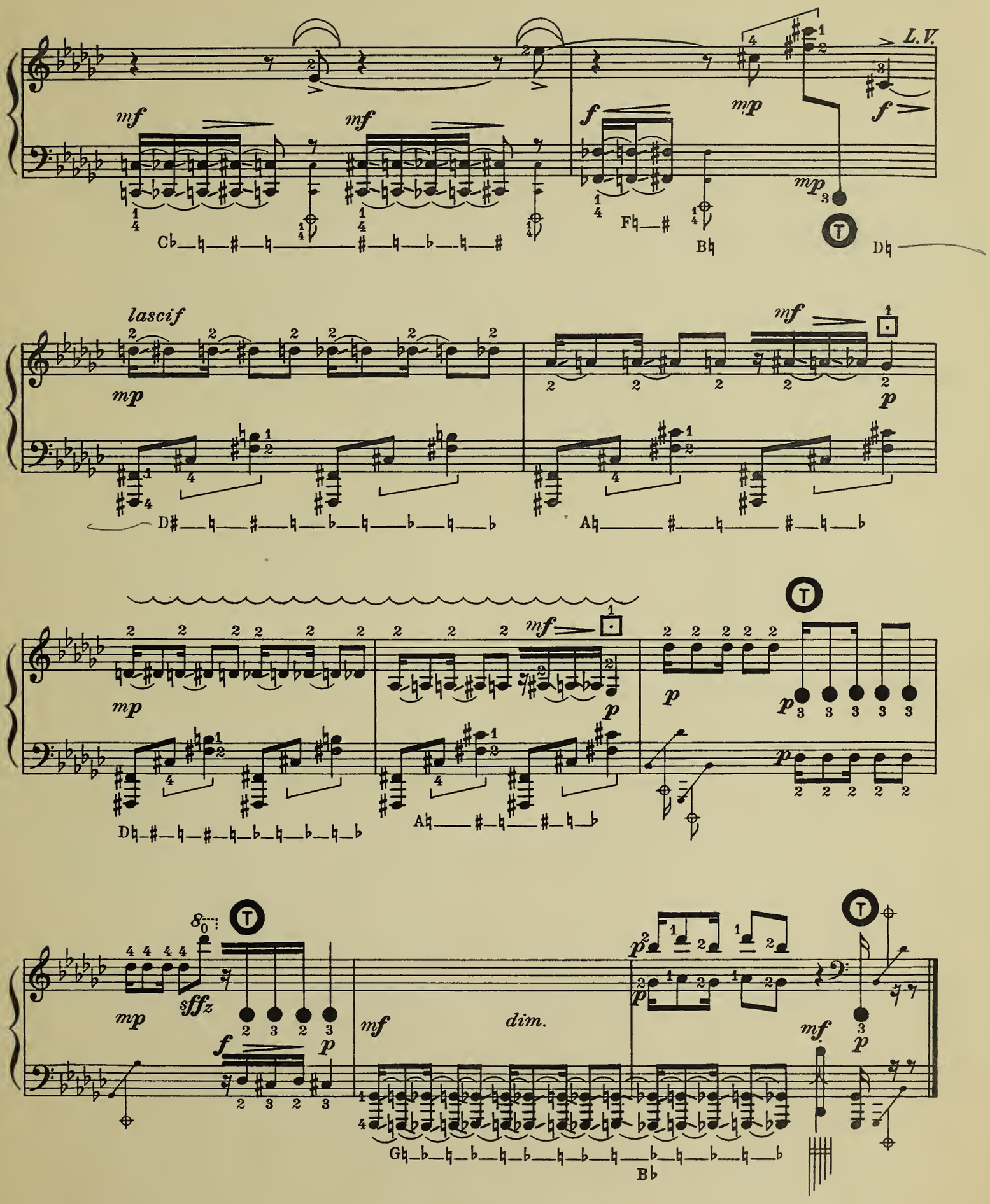
(Rapid) Whistling sounds
Sons sifflés rapides

[*Etude Moderne,* page 15]

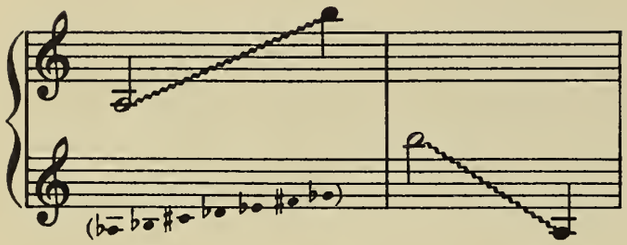
La Désirade



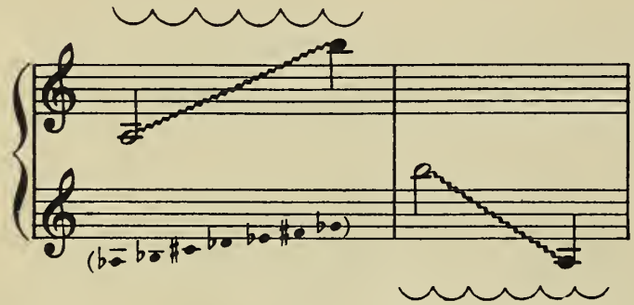

Gb Ah Ch Eh Gh Ab Dh F# Ah
fff
Bh Ah G# Bb Gb Gh_b Gh Db
234
mf languide
p
Eb Ab Ah Gb Fh
f
Bh_b_h_b Ah_b_h_b Gb_h_#
mf
Gh_b


L.V.
lascif

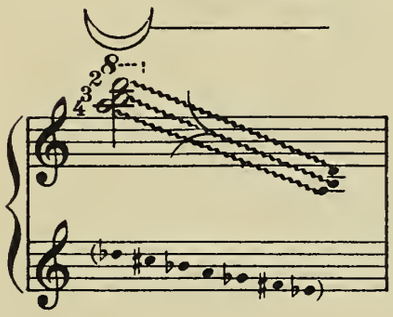
Flux Series — La série des Flux



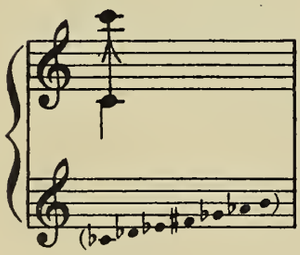
Eolian Flux
Flux éoliens
[*Etude Moderne*, page 10]



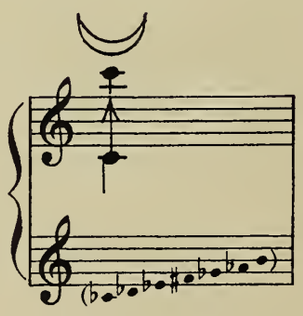
Oboic Flux
Flux hautboïstiques
[*Etude Moderne*, page 11]



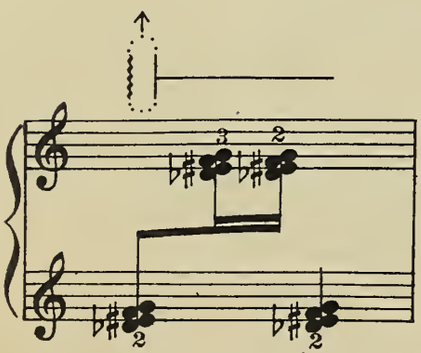
Falling-hail effect
Flux en grêle
[*Etude Moderne*, page 11]



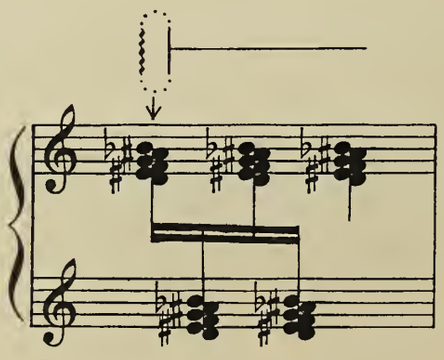
Gushing Chord
Accord en jet
[*Etude Moderne*, page 12]



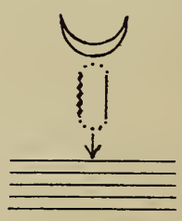
Gushing Chord with
Falling-hail effect
(with the thumb)
Accord en jet avec
Flux en grêle
(avec le pouce)



Ascending Eolian Chords
Accords éoliens ascendants
[*Etude Moderne*, page 13]



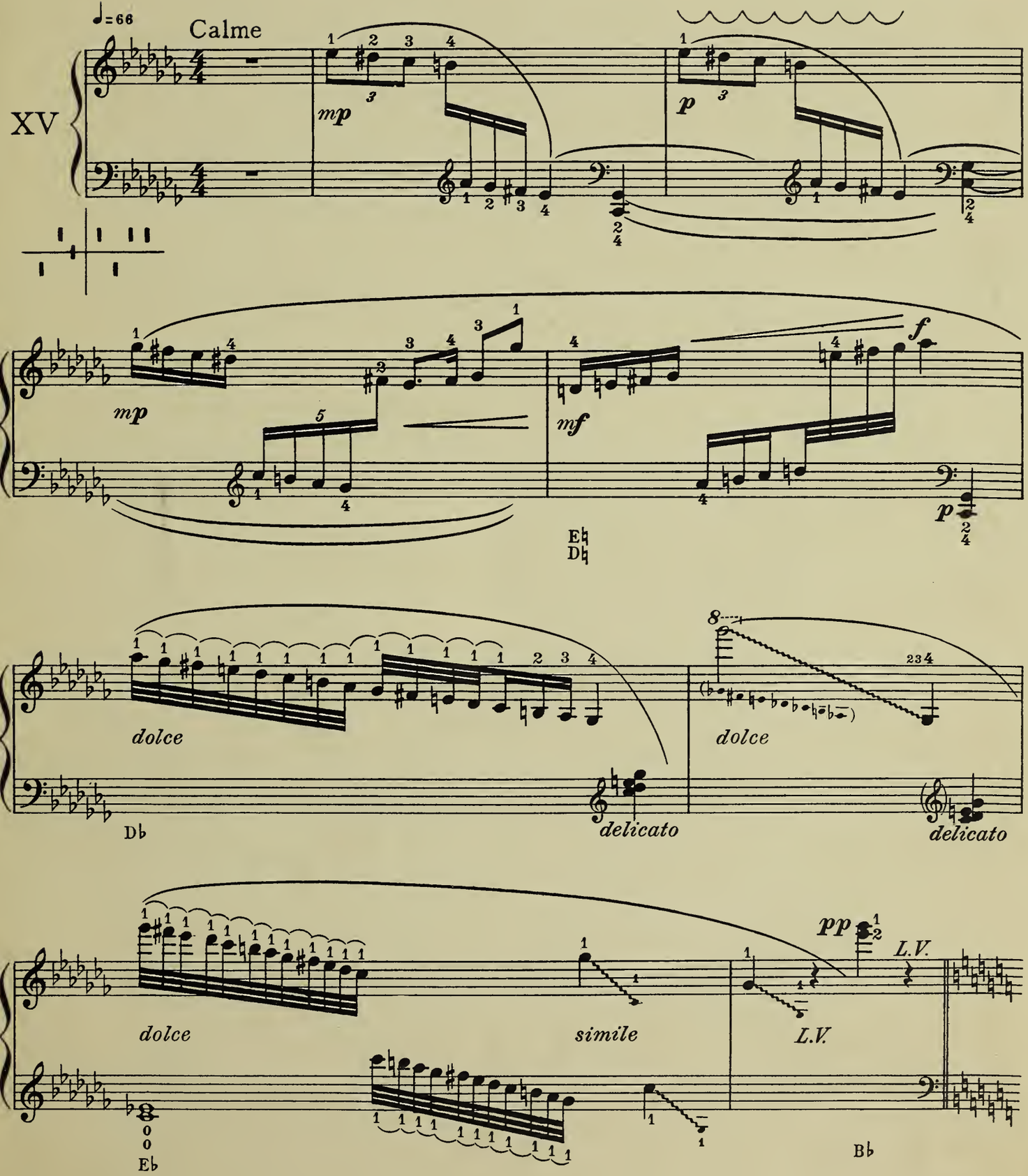
Descending Eolian Chords
Accords éoliens descendants
[*Etude Moderne*, page 14]

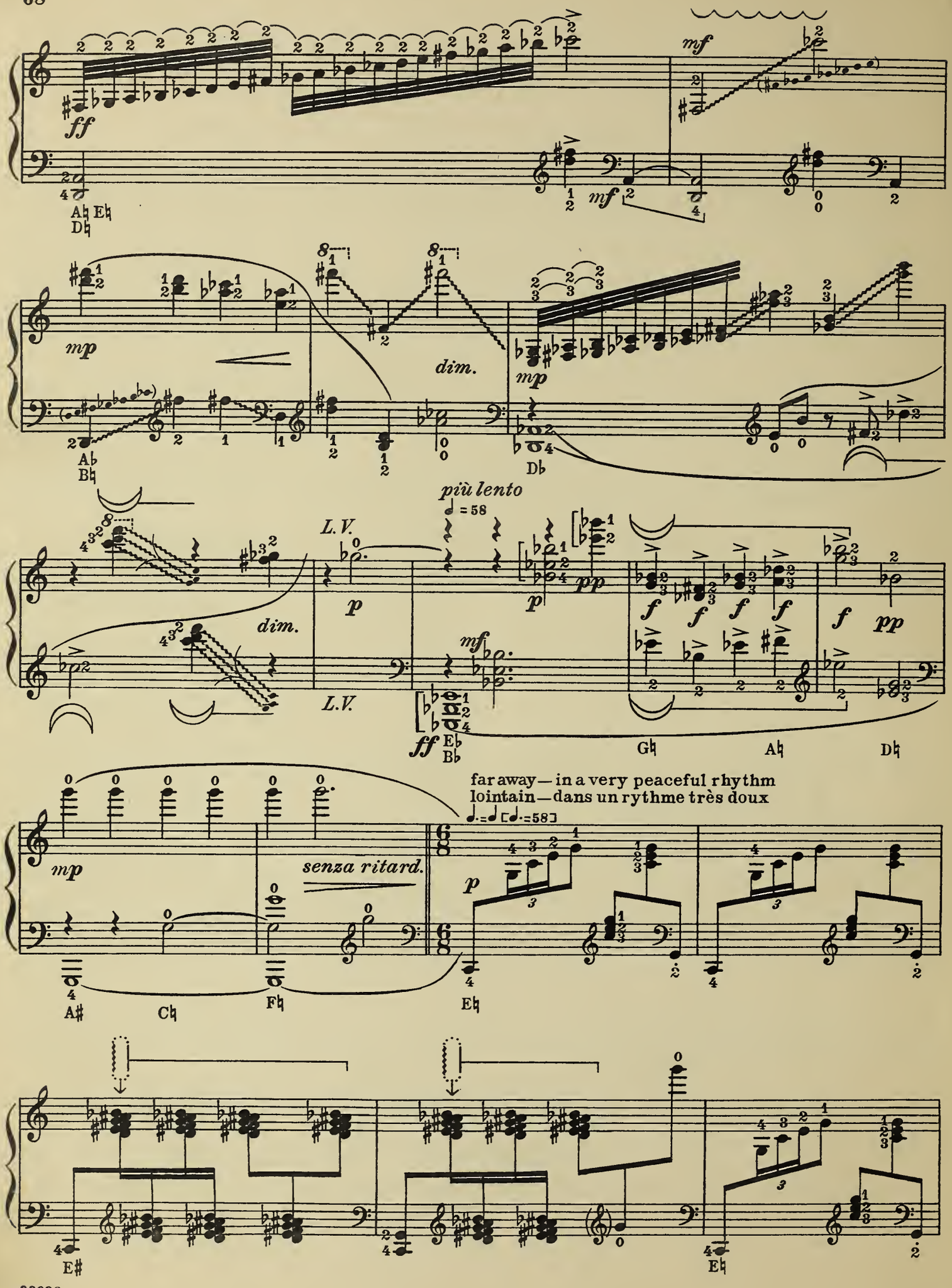


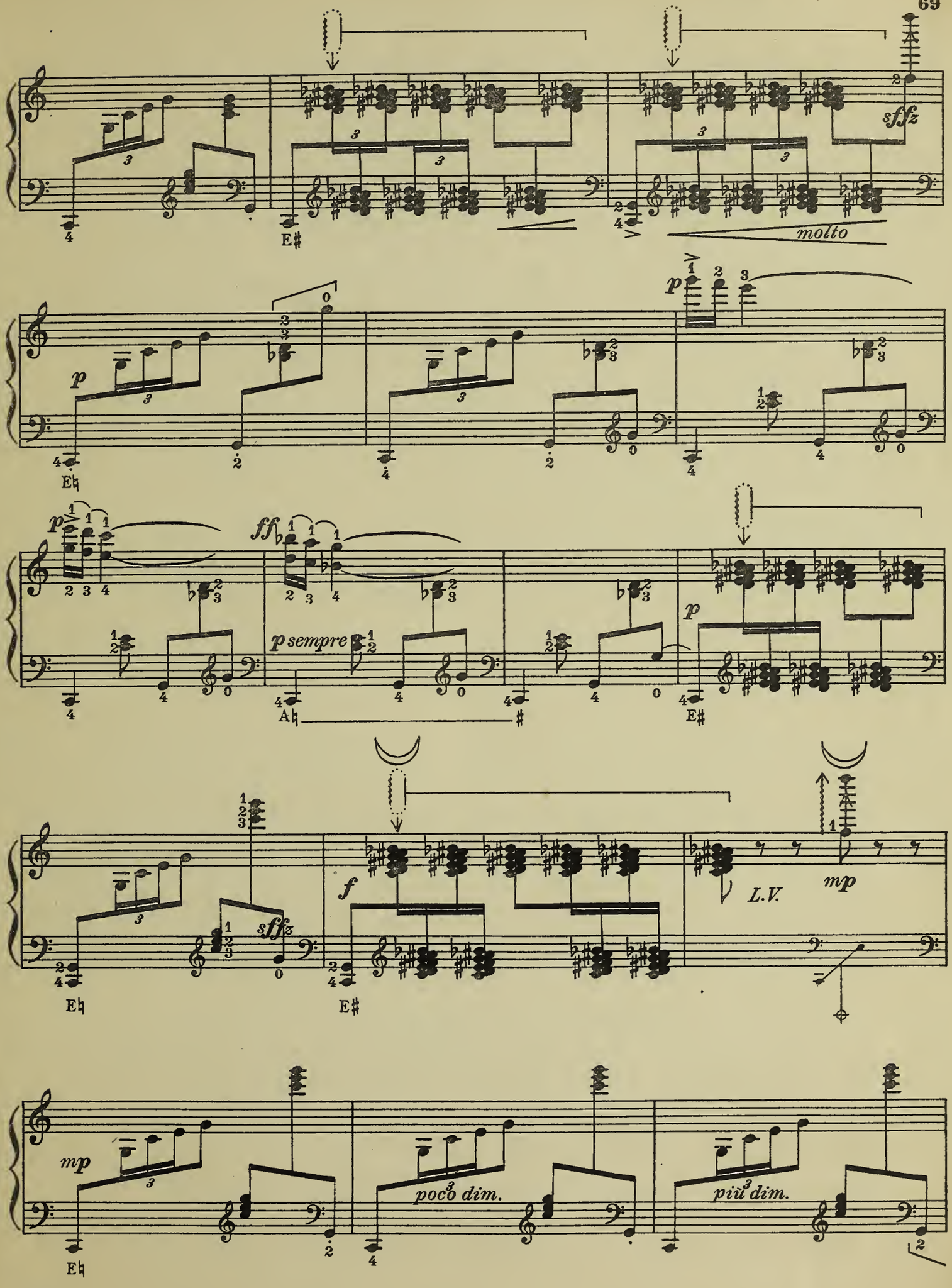
Descending Eolian Chords
with Falling-hail effect
(use 2,3,4, but not the thumb)
Accords éoliens descendants
avec Flux en grêle
(employer 2.3.4, mais pas le pouce)

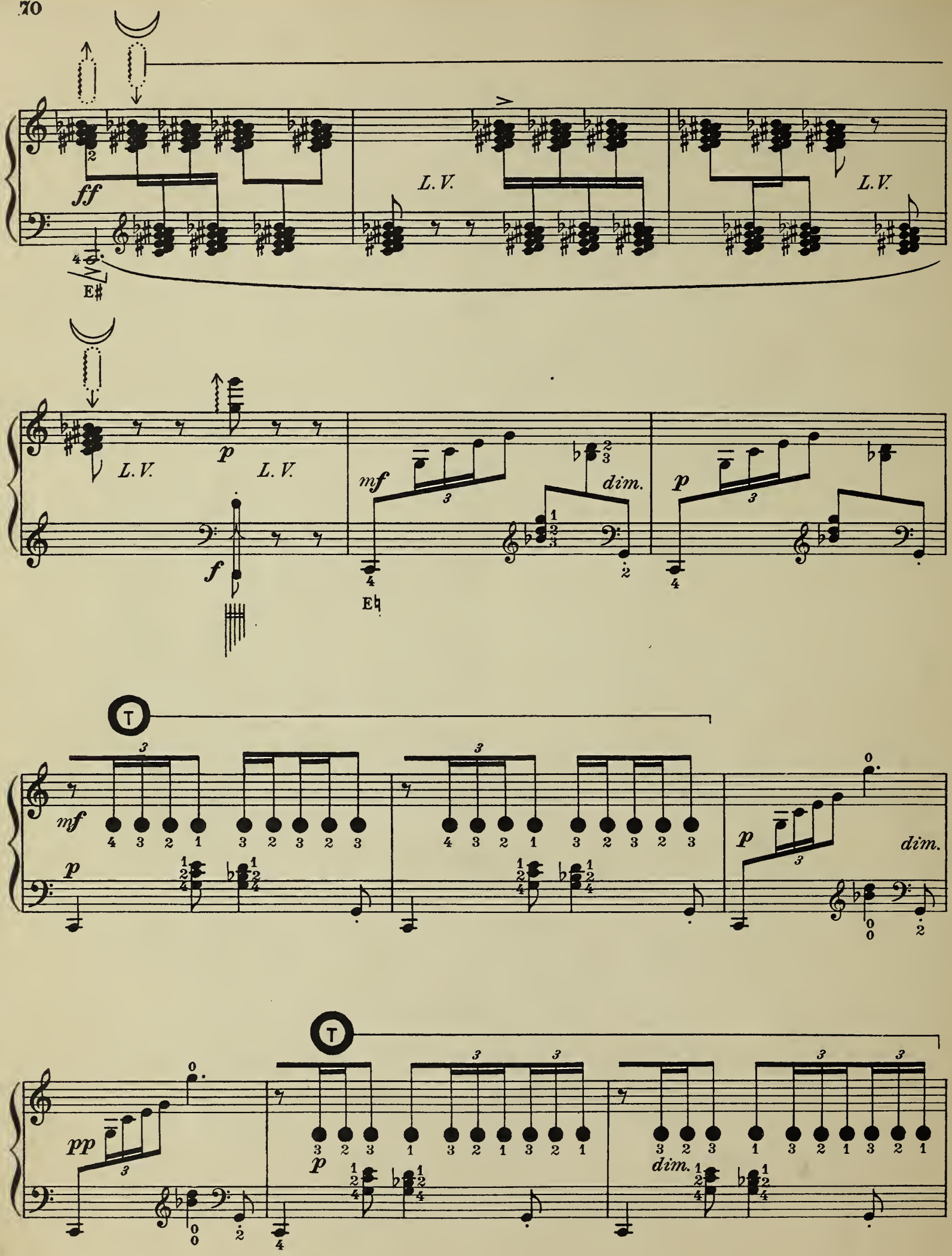
Chanson dans la nuit

3,23




ff
mf
A♮ E♮
D♮
mp
dim.
A♭
B♮
D♭
più lento
♩ = 58
L.V.
p
pp
f
ff
E♭
B♭
G♮
A♮
D♮
far away — in a very peaceful rhythm
lointain — dans un rythme très doux
senza ritard.
A♯
C♮
F♮
E♮
E♯


sffz
molto
p
p
ff
p sempre
p
sffz
f
L.V.
mp
mp
poco dim.
più dim.


ff
L.V.
L.V.
E♯
L.V.
p
L.V.
f
mf
dim.
p
E♮
T
mf
p
p
dim.
T
pp
p
dim.

più p

L.V.

L.V.

Pochissimo più lento

♩=54

p

mf

Ab

Eb

Gb

C♯

loco

loco

loco

p

F♯

poco cresc.

mf

loco

L.V.

dim.

pp

dim.

L.V.

p

pp

L.V.

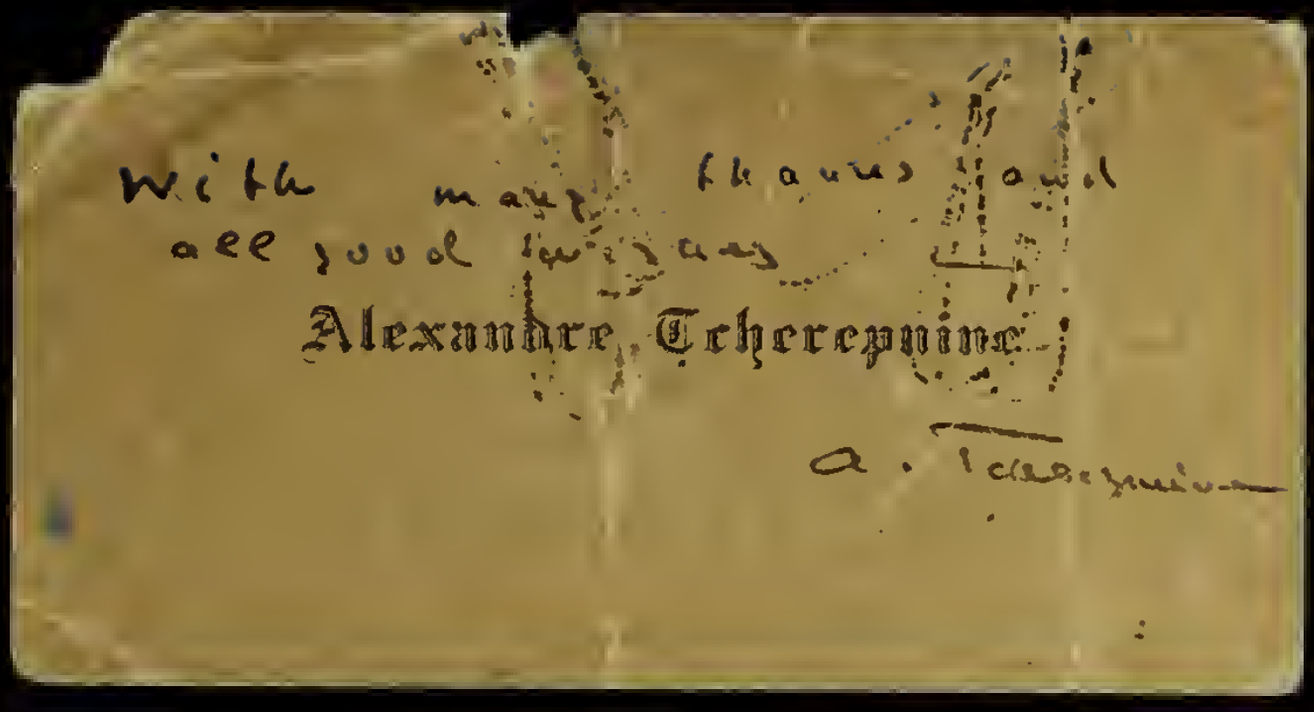
July, 1927
Seal Harbor, Me.

TRANSCRIPTIONS FOR HARP BY CARLOS SALZEDO

	net
BACH, JOHANN SEBASTIAN	
Bourrée, from the Partita I	.60
CORELLI, ARCANGELO	
Giga	.60
COUPERIN, FRANÇOIS	
Sarabande, from the "Quatrième Concert Royal"	.50
DURAND, A.	
Chaconne	.75
MENDELSSOHN, FELIX	
Spring Song	.60
RAMEAU, JEAN-PHILIPPE	
Gavotte, from "Le Temple de la Gloire"	.60
Rigaudon	.60
Tambourin	.60

(Prices apply to U. S. A.)

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK


With many thanks and
all good wishes
Alexandre Tcherepnine
A. Tcherepnine

SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES

Material for Vocal and Instrumental Study—"from the very easiest to the most difficult"

(The Numbers listed below cover Study-Material for Instruments other than Piano)

HARP

55. **SALZEDO, CARL,** L'Étude Moderne de la Harpe. Modern study of the harp. With five poetical studies **2.75**

ORGAN

11. **BUCK, DUDLEY,** Studies in Pedal Phrasing. Op. 28 **1.10**
34. **KOCH, CASPAR P.,** Book of Scales **1.50**

MACDOUGALL, HAMILTON G.

134. ——Dramatic Pedal Studies **.75**

NILSON, L.

29. ——A System of Technical Studies in Pedal Playing. Translated from the Swedish by J. E. Barkworth. **1.25**
21. **PFITZNER, HEINRICH,** The Art of Pedalling **1.00**

VIOLIN

FYFFE, ELIZABETH

64. ——The Three R's. A Music Primer for the Violin Student **1.25**
103. **GOLDSTEIN, JOSEPH,** Foundation Scale- and Chord-Studies. (In the first position) **.75**

HERRMANN, EDUARD, 39 Violin Studies. 3 Books:

35. ——Book I **.75**
36. ——Book II **.75**
37. ——Book III **.75**
162. ——12 Violin Études for Study of Positions. Op. 37. (English and Spanish texts) **.60**
22. **KNEISEL, FRANZ,** Advanced Exercises. Part I **1.25**

LAOUREUX, NICOLAS, A Practical Method:

147. ——Parts I and II. Combined **2.25**
90. ——Part I* **1.25**
146. ——Part I. Supplement **1.25**
91. ——Part II* **1.25**
92. ——Part II.* Supplement **1.25**
93. ——Part III* **1.25**
94. ——Part IV* **1.25**
190. ——Scales and Arpeggios **1.25**

(**Also published in Spanish edition*)

32. **LEVENSON, CHARLES,** First Exercises in Bowing **.75**
104. ——First Book in Violin Playing. (English, French and Spanish texts) **1.50**
119. ——First Scale Studies. (English and Spanish texts) **.75**
141. ——The First Finger-Exercises. Preparatory to Charles Dancla. Op. 74. (Spanish and English texts) **.60**
8. **LICHTENBERG, LEOPOLD,** Scale Studies **1.00**
107. **LOCKWOOD, SAMUEL P.**
——The Scales. (English and Spanish texts) **.75**
165. **RIEGGER, WALLINGFORD,** Begin With Pieces. Elementary Method for Individual or Class Instruction
Complete **1.00**
Separate violin part **.25**

SCHRADIECK, HENRY

77. ——The First Position. An Elementary Instruction Book **1.25**
102. ——Six Staccato Studies **.75**
171. **STOESSEL, ALBERT,** Essentials of Violin Mastery. Advanced studies for the preservation of violin technique **.60**

STOEVING, PAUL

The Systematic Development of the Bow-arm. 2 parts:

81. ——Book I. Elementary **1.00**
82. ——Book II. Medium difficulty **1.00**

STRUTT, ARTURO E., First Steps of the Violinist:

44. ——Book I **.60**
45. ——Book II **.60**
46. ——Book III **.60**
47. ——Book IV **.60**
118. **SVEČENSKI, LOUIS,** Preparatory Exercises for the Trill, the Vibrato and the Staccato. (Eng. and Span.) **1.10**
137. ——Specialized Exercises (In shifting and crossing the strings). (English and Spanish texts) **.75**

TROTT, JOSEPHINE

159. ——Daily Scale Studies. (English and Spanish texts) **1.25**
174. ——Melodious Double-Stops for Violin **.60**
192. ——Melodious Foundation Studies for Violin **1.50**
195. ——28 Melodious Studies in the First Position **1.50**

WALTHER, GUSTAVE B.

194. ——The Art of Staccato Playing **1.50**
133. **WEISBERG, A. H.,** A Complete School of Shifting. (English and Spanish texts) **.60**
132. ——Foundation Exercises for Fingers and Intonation. (English and Spanish texts) **.60**
142. ——School of Double-Stopping. (English and Spanish) **1.25**

WHITE, GRACE

88. ——Studies, Scales and Pieces. (In the first position) **1.25**
168. ——Studies, Scales and Pieces. (In the third position) **1.25**
4. **WILHELMJ, AUGUST,** Exercises in Thirds **1.25**

WITEK, ANTON, Fingered Octaves

101. ——Part I: Exercises. Part II: Practical Application. (English and Spanish texts) **1.50**
40. **ZIMBALIST, EFREM,** One Hour's Daily Exercises **1.00**

VIOLA

SVEČENSKI, LOUIS

2. ——Twenty-five Technical Exercises for the Viola **1.00**

VIOLONCELLO

138. **MAAS, GERALD C.,** Finger Exercises and Scale Studies. (English and Spanish texts) **2.25**
169. ——Practical 'Cello Exercises **1.00**
76. **OTIS, EDITH,** First Book of Study Pieces **1.50**
3. **SCHULZ, LEO,** Technical Studies **1.25**

VIOLIN, 'CELLO AND PIANO

33. **LOTH, L. LESLIE,** Five Poetic Sketches for Trio Study **1.50**

STRING-QUARTET

POCHON, ALFRED, A Progressive Method of String-Quartet Playing. Part I: Elementary

151. ——First Violin (including Method) **2.00**
152. ——Second Violin (" ") **2.00**
153. ——Viola (" ") **2.00**
154. ——Violoncello (" ") **2.00**
180. ——The Method (without separate instrumental part) **1.50**
155. ——Separate First Violin Part (without Method) **.50**
156. ——Separate Second Violin Part (without Method) **.50**
157. ——Separate Viola Part (without Method) **.50**
158. ——Separate Violoncello Part (without Method) **.50**

Complete set including four Instrumental Parts and Method for each ..... *net* **6.00**

CLARINET

115. **STIÉVENARD, EMILE,** Practical Study of the Scales. (English, French and Spanish texts) **1.50**

FLUTE

MAQUARRE, ANDRÉ

140. ——Daily Exercises. (English and Spanish texts) **1.00**

GUITAR

ROCH, PASCUAL

85. ——A Modern Method. (School of Tárrega). 3 volumes. (English, French and Spanish texts.) Vol. I **2.**
86. ——The same, Vol. II **2.**
87. ——The same, Vol. III **2.**

A Complete Catalog of Schirmer's Scholastic Series will be mailed upon request

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK

TRANSCRIPTIONS FOR HARP BY CARLOS SALZEDO

	net
BACH, JOHANN SEBASTIAN	
Bourrée, from the Partita I	.60
CORELLI, ARCANGELO	
Giga	.60
COUPERIN, FRANÇOIS	
Sarabande, from the "Quatrième Concert Royal"	.50
DURAND, A.	
Chaconne	.75
MENDELSSOHN, FELIX	
Spring Song	.60
RAMEAU, JEAN-PHILIPPE	
Gavotte, from "Le Temple de la Gloire"	.60
Rigaudon	.60
Tambourin	.60

(Prices apply to U. S. A.)

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK